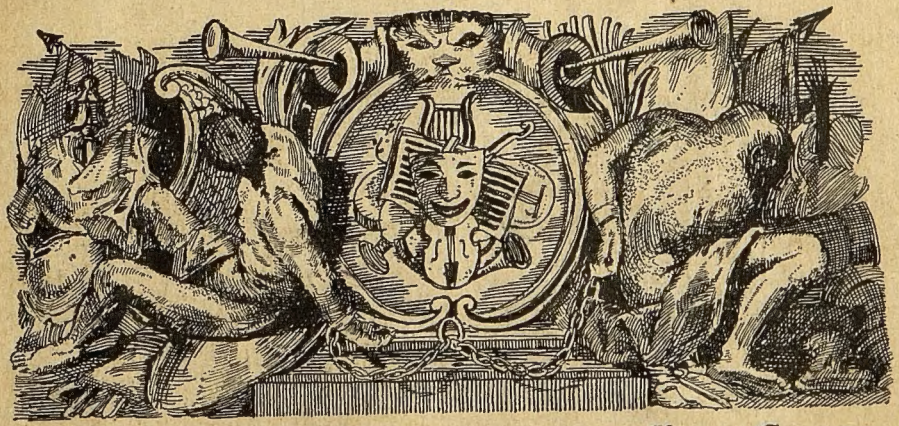
792.81
Е-22
592468

Н. Н. ЕВРЕИНОВ

85.334.3(2р=Рус)
Е 22

КРЕПОСТНЫЕ АКТЕРЫ

ПОПУЛЯРНЫЙ
ИСТОРИЧЕСКИЙ
ОЧЕРК



Издательство Кубуч
Ленинград
1925 год

СВЛ ЛЕВИНСОН

КОНТРОЛЬНЫЙ ЛИСТОК
СРОКОВ ВОЗВРАТА

КНИГА ДОЛЖНА БЫТЬ
ВОЗВРАЩЕНА НЕ ПОЗЖЕ
УКАЗАННОГО ЗДЕСЬ СРОКА

Колич. пред. выдач

12/IV 89
15.09.08
2009.

Сух. тип. 3570—30 000 000.

Р7

Н. Н. ЕВРЕИНОВ

КРЕПОСТНЫЕ АКТЕРЫ

ПОПУЛЯРНЫЙ
ИСТОРИЧЕСКИЙ ОЧЕРК

(ВТОРОЕ, ЗАНОВО ПЕРЕРАБОТАННОЕ
И ЗНАЧИТЕЛЬНО ДОПОЛНЕННОЕ ИЗДАНИЕ)

59268

Л. Богданов

ИЗДАТЕЛЬСТВО КУБУЧ
Ленинград
1925

85.334.3(2Р=Рус)
Е-22

592468
11
БЛАДИМИРСКАЯ
ОБЛАСТНАЯ БИБЛИОТЕКА

Ленинградский Гублит № 2402. Тираж 4000 экз. 8 п. л.

Типо-Литография „Красный Печатник". Ленинград, Международный пр., 75.

I. Екатерина II и театральный соблазн.

Первое выступление на сцене крепостных [1]) относится к 1744 году, когда в придворном театре, по случаю обручения наследника престола Петра Федоровича с Ангальт-Цербтской принцессой, будущей Екатериной Великой, был исполнен „Балет цветов", „поелику, — объясняет современник, — в нем актрисы цветками были". Как справедливо полагает Н. В. Дризен в своем историческом очерке „Стопятидесятилетие Императорских театров", все эти — „Роза" — Аксинья, „Рененкул" — Елизавета, „Анемон" — Аграфена, маргаритки и иасинсы, — были крепостные девушки, может быть учившиеся в школе Ланде, известного балетмейстера царствования Анны Иоановны, обучавшего танцам и императрицу Елизавету [2]). Воспитанная французом Рамбуром, Елизавета Петровна питала большую симпатию ко всему французскому, а в том числе и к театру. Она была первейшей любительницей и меценатом русского сценического искусства и именно в ее царствование суждено было основаться русскому театру (1756 г.).

[1]) Буду держаться хронологического метода изложения, за исключением тех случаев, где группировка некоторых фактов (продажа актеров, „доморощенность" и др.) обусловливает желательное отступление от руководящего метода.

Здесь же считаю нужным благодарственно указать, что в собирании и проверке литературного материала о крепостных актерах мне помогал молодой историк русского театра М. А. Брянский.

[2]) „Любопытно, замечает Н. В. Дризен, что в этом спектакле чуть ли не впервые выступает русская женщина в качестве актрисы, да еще танцовщицы. Последнее обстоятельство тем более странно, что русская драматическая сцена только в 1759 году обзавелась собственной актрисой (Т. М. Троепольской)... Впрочем, имя танцовщицы Аксиньи (по фамилии Сергеевой) официально упоминается в 1753 году".

Нечего и говорить, что наши дворяне, всегда увлекавшиеся модным при дворе, захотели и у себя дома культивировать учреждение, в котором, кроме пользы просвещения, видели еще изящную забаву и роскошь, коей всегда приятно похвастать. Там и сям, в богатых домах, начинают устраивать любительские спектакли. Но быть самим актерами, учить роли, мазать лицо, волноваться за знание места, все это казалось многим чересчур обременительным; а страсть к театру все росла и росла. Если раньше эта страсть считалась некоторыми предосудительною, то уже в царствование императрицы Екатерины II с нею примирились и богобоязливые, тем более, что в „Указе дирекции театральной“ (12 июня 1783 г.) дозволялось „всякому заводить благопристойные для публики забавы, держася токмо государственных узаконений и предписаний в уставе полицейском“ („Театр есть школа народная, — говорила Екатерина Великая,—она должна быть непременно под моим надзором, я старший учитель в этой школе и за нравы народа мой ответ богу“). И вот для ленивых и застенчивых театралов того времени открывался единственный по своей легкости путь удовлетворения новой страсти: обратить наиболее способных из своих крепостных в лицедеев.

Это и случилось. К началу XIX в., по словам В. Пыляева, не „было, ни одного богатого помещичьего дома, где бы не гремели оркестры, не пели хоры и где бы не возвышались театральные подмостки, на которых приносили посильные жертвы богиням искусства доморощенные артисты“ [1]).

Вняв изречению Екатерины Великой, — „народ, который поет и пляшет, зла не думает“, — наше дворянство, развлекавшееся до тех пор главным образом псовою охотой и шутами, обрело теперь новый интерес, не менее захватывающий, но, разумеется, более культурный, — интерес к устройству собственных театров, включая в это понятие и актеров, в них игравших.

„При восточной обрядности тогдашней русской жизни,— говорит Ек. Леткова [2]), — эта новая забава вошла в обы-

[1]) М. Пыляев. „Полубарские затеи“, „Ист. В.“ 1886 г., сентябрь.
[2]) „Отечественные записки“ 1883 г. № 11—„Крепостная интеллигенция“.

чай, в правило... Гостей считали долгом „угостить“ музыкантами или актерами“... (Ведь принято у г о щ а т ь лучшим, что есть в доме!). Именно это выражение и употребляют современники в своих воспоминаниях о крепостном театре. „Мы были у г о щ е н ы оперою и балетом“,—рассказывает, напр., граф Комаровский про свое пребывание в имении графа Ильинского [1]). „Бабушка угощала нас доморощенными музыкантами и певцами“, вспоминает Е. А. Хвостова, „домашние театры“ (заведенные еще „покойным мужем“ ее бабушки), где, между прочим, „актерами были те же певцы и певицы“ да музыканты, которые „зачастую перебегали из оркестра на сцену, переменяя по обстоятельствам смычок на шпагу или на палку“ [2]).

Как мы знаем, обязанности дворовых рассматриваемой эпохи (XVIII—XIX в.в.) и без того не ограничивались исключительно прислуживанием в помещичьем доме, но, подобно тому, как это было в древнем Риме, расширялись иногда до воспитания детей, обучения их грамоте, пения в церковном хоре и пр. Так, „в московском доме Суворова жили целые партии певчих и музыкантов; их содержали тут, между прочим, для того, чтобы они могли совершенствоваться в музыке и пении и пользоваться руководством известных в то время голицынских артистов... В случае переезда господина в деревню и их перевозили туда же“ [3]). Наиболее же талантливых из крепостных посылали учиться за границу [4]). В одном из наставлений к управляющему владимирским поместьем, где у Суворова были особые здания для певчих и музыкантов, великий полководец, между прочим, предписывает: „Ерофеев имеет обучать трагедиям и комедиям свой штат... Васька комиком хорош; но трагиком будет лучше Никитка. Только должно ему научиться выражению, что легко по запятым, точкам, двоеточиям, восклицательным и вопросительным знакам. В рифмах выйдет легко. Держаться надобно каданса в стихах, подобно инструментальному такту, — без него ясности

---

[1]) „Русский Архив“ 1867 г.
[2]) „Вестник Европы“ 1869 г. № 8 „Воспоминания“ Е. А. Хвостовой.
[3]) См. „Крестьяне в царствование Императрицы Екатерины II“ В. И. Семевского, стр. 136 и 137.
[4]) De Passenans „La Russie et l'esclavage“ II. 90 — 92.

и сладости в речи не будет, ни восхищения — о чем ты все сие подтвердительно растолкуй. Вместо Максима и Бочкина к комическим ролям можно приучать и маленьких певчих из крестьян" [1]).

К сожалению, отрывочные данные о крепостном театре знаменитого генералиссимуса не позволяют в точности судить об успехах его труппы. Единственно в чем мы можем быть уверены, это серьезность постановки всего театрального предприятия, бывшего для Суворова скорее делом, чем забавой. Талантливый от природы артист, Суворов, по всей вероятности, и на своем театре, как и на „театре" войны, добивался почтенных результатов; по крайней мере, нам известно, что он строго выбирал подвижников нового дела, и если тот или другой крепостной не овладевал в должный срок мудреным искусством — освобождал его от сцены, а сцену от него, простым распоряжением снова „посадить на пашню".

Еще большие заботы об артистической интеллигентности своей крепостной труппы проявлял знаменитый вельможа Екатерининского времени граф С. П. Ягужинский, славившийся, наряду с царскою роскошью своих инсценировок, талантом и образованностью некоего Михаила Матинского, крепостного, бывшего одновременно и актером, и ученым, и композитором. Как известно, опера М. Матинского „С.-Петербургский Гостиный двор", долго не сходившая со сцены, выдержала три издания (1781, 1792 и 1799 г.), а книги его („Начальные основания геометрии", „Описание различных мер", „Басни и сказки Геллерта и др.") сослужили не малую пользу в деле просвещения тогдашнего общества. Большим успехом пользовалась также как в Петербурге, так и в Москве, ненапечатанная опера Матинского „Тунисский паша".

М. Матинский, однако, не был редким исключением среди крепостной массы, подвизавшейся „на театре" или около театра под просвещенным руководством своих вельможных патронов.

Так, например, наряду с М. Матинским можно смело поставить некоего Ф. Г., крепостного артиста князя

[1]) Рыбкин „Генералиссимус Суворов", стр. 64.

П. М. Волконского, перу которого принадлежит музыка к опере Хераскова „Милена“. Инициалы другого актера труппы кн. Волконского О. L. — встречаются под множеством прекрасных переводов и под оригинальными драматическими произведениями, разыгрывавшимися как на сцене князя Волконского, так и в других театрах. О самом же театре князя П. М. Волконского известно немного; а именно, что князь имел в Самотеке собственный театр, устроенный в виде большого балагана, в котором помещалось до 300 человек. Для открытия здесь поставили „Беглого солдата“, произведение, оказавшееся, по словам современника, столь же неудачным, как и исполнение. Между прочим, про хозяина этого театра Ю. А. Нелединский-Малецкий сочинил такое четверостишие:

И Волконский с каруселя
В шпорах звонких прикатил,
Весь растрепан, как с постели,
Парень этот, право, мил [1]).

Надо думать, впрочем, что постановка „Беглого солдата“ была лишь „первый блин комом“, потому что впоследствии, когда Московский театр стал императорским [2]) и на нем в числе свободных подвизалась и приобретенная казною труппа князя П. М. Волконского, под его же директорством, игра его бывших крепостных вызывала у современников одобрение. Что же касается постановки пьес, то кн. Волконский относился к ней с исключительной заботливостью; так, между прочим, известно, что актера Волкова (своего же бывшего крепостного актера), игравшего в „Русалке“ роль Тарабара, князь нарочно посылал поучиться в Петербурге у Воробьева, как он выражался, „тарабарской грамоте“ [3]).

Здесь же следует упомянуть крепостного пиита и актера Сибирякова, которому обязан своим возникновением Рязанский театр (см. ниже) и крепостного же поэта и переводчика, при театре графа Шереметева, Василия Вроблевского, — личность в высшей степени даровитую и образованную, перу которого принадлежит перевод

[1]) М. И. Пыляев. „Старая Москва“, стр. 529 — 530.
[2]) 1 апреля 1806 г.
[3]) М. И. Пыляев. „Старая Москва“, стр. 136.

с французского лирической комедии в 2 д. „Башмаки Мордоре или Немецкая башмачница“, комедии в 1 д., „наполненной песнями“, — „Две сестры или хорошая приятельница“, комич. оперы в 2 д. „Живописец, влюбленный в свою модель“, и др. [1]).

О самом театре графа Шереметева, театре, считавшемся рассадником наших сценических талантов конца XVIII века, сохранилось особенно много любопытных и поучительных сведений.

---

[1]) Драмат. Словарь 1881 г.—Театральных пьес и других сочинений В. Вроблевского, напечатанных между 1772 и 1797 годами, известно более пятнадцати.

II. Шереметевский театр и Параша Жемчугова.

Собственно говоря, театров у графа Петра Борисовича было три: один в Москве и два в подмосковных имениях Кускове и Останкове, при чем, до постройки главного, в Кускове их было несколько, а именно, как это известно по архивным спискам, сначала были „Домашний“, „Старый“, привокзальный, затем „Новый“ и, наконец, „Новоустроенный“.

По величине Кусковский театр равнялся Московскому Малому театру, но удобствами, изящностью отделки и роскошью во много раз превосходил его. Построен он был по плану архитектора Валли и убран внутри по рисункам знаменитого Гонзаго [1]).

Однако театр гр. Шереметева стяжал у современников громкую славу не столько богатой красотой архитектуры, сколько отличным исполнением талантливых и образованных крепостных артистов. Правда, главных исполнителей было немного, но зато каждый из них был всегда на высоте воплощения своей роли. Вообще же артистов у гр. Шереметева было очень много, если включить в их число всех танцовщиков и танцовщиц, оркестровых музыкантов и хор певчих.

Летом, в праздники, представления переносились в так называвшийся „Воздушный театр“, помещавшийся под открытым небом в саду из липовых шпалер, с большим амфитеатром, между итальянским домом и деревянным бельведером. На сцене „Воздушного театра“ было поста-

[1]) См. М. И. Пыляев. „Старая Москва“, гл. VIII.

влено несколько драм, с десяток комедий, до двадцати балетов и более сорока опер [1]), при чем некоторые пьесы ставились здесь раньше, чем при дворе.

Конечно, такая открытая сцена представляла наряду с поэтичностью и свои неудобства. Так Загоскину довелось однажды присутствовать на представлении в „Воздушном театре" балета „Венгерская Хижина", во время которого хлынул проливной дождь и крепостные артистки, не смея прервать спектакля, дотанцовывали последнее действие по колено в воде.

Французский посол граф Сегюр, описывая праздник, данный графом Петром Борисовичем Шереметевым в 1787 г., в бытность Екатерины II в Кускове, между прочим писал:

„На прекрасном театре представляли большую оперу; не зная языка русского, я мог только судить о музыке и о балете; первая изумила меня приятною гармонией, последний изящным богатством одежд, красотою, искусством танцовщиц и легкостью мужчин. Более всего казалось мне непостижимым, что стихотворец и музыкант, написавшие оперу, архитектор, построивший театр, живописец, украсивший оный, актеры и актрисы, танцоры и танцовщицы в балете, музыканты, составлявшие оркестр, все принадлежали графу Шереметеву, который тщательно старался о воспитании и обучении их, коему они одолжены своими дарованиями" [2]).

Императрица осталась очень довольна представлением Шереметевской труппы (давали оперу „Самнитские браки" и балет), допустила артистов к руке и роздала им ценные подарки [3]). По словам современника, представления, предшествовавшие этому спектаклю, „можно считать репетициями: только с этих пор пьесы вступили на свою настоящую дорогу, при окончательном устройстве театра. Впоследствии давали здесь собственные произведения императрицы, например „Февея" [4]).

[1]) Такой же приблизительно „Воздушный театр" был еще и в „Нескучном", селе князя Д. В. Голицына.

[2]) „Записки графа Сегюра", ч. 3, стр. 198 — 199.

[3]) Ведемейер.—„Двор и замечательные люди".

[4]) Н. В. Дризен. „Материалы к истории русского театра" (примечание 128-е).

Немудрено, что „богатая изящность одежд" крепостных гр. Шереметева так поразила гр. Сегюра, так как театрального платья, парчевого, шелкового и прочего было, по описи 1811 года, семнадцать сундуков, а разных уборов, перьев, обуви и т. п. — семьдесят шесть сундуков.

Роскошь спектаклей Кусковского театра, на которые стекалось по четвергам и воскресеньям (дни представлений) вся Москва, так как вход для всех был бесплатный, побудила тогдашнего содержателя московского частного театра Медокса обратиться к главнокомандующему князю А. А Прозоровскому с жалобой на графа Шереметева, отбивающего у него зрителей, между тем, как он, Медокс, кроме прочих расходов, вносит еще „условленную часть своих доходов Воспитательному дому".

Как уже сказано, Шереметевский театр стал на твердую почву лишь с 1787 года; расцвет же его относится к 1790 году страстной любви графа Николая Петровича к крепостной актрисе его театра Параше Ковалевой (а по сцене Жемчуговой, как назвал ее сам граф), о романической судьбе которой долгое время была в ходу песня:

Вечор поздно из лесочка
Я коров домой гнала.
Лишь спустилась к ручеечку
Близ зеленого лужка —
Вижу, барин едет с поля:
Две собачки впереди,
Два лакея позади . . .
Лишь со мною поравнялся
Бросил взор свой на меня
— „Чья такая ты красотка?
Из которого села?"
„Вашей милости крестьянка", —
Отвечала ему я.
„Коль слыхали о Параше,
Так Параша — это — я!

Но прежде чем говорить об этой знаменитой красавице (род. в 1758 г.), дочери крепостного кузнеца Ивана Ковалева, сыгравшей такую большую роль в истории Шереметевского театра, посмотрим сначала на характерные черты из быта товарищей по искусству Параши. Их было, как мы уже знаем, изрядное количество: — состав труппы вместе со специальными портными и парикмахерами доходил до 230 человек.

В штате театральных педагогов состояли сам Дмитриевский, танцмейстер Соломони, Козелли, Шушерин и Сандунов.

Как передает П. Бессонов [1]), недалеко от здания театра находились так называемые „службы", где были размещены особо музыканты и певчие. Музыкантами, в числе которых славились Дмитрий Трехвалов, Алексей Скворцов, Осип Долгоносов и Василий Зайцев, заведывали иностранцы, а именно, Файер и Фацинь (или Фациус). Певчие, родоначальники знаменитой некогда Шереметевской капеллы, были почти все из украинцев. Как музыканты, так и певчие отличались прекрасною сыгранностью! — недаром ими руководил одно время знаменитый композитор и капельмейстер Сарти!

Равным образом особо были помещены и крепостные актеры, из которых особенно славились Петр Петров и Чуханов. Танцовщицы жили тоже отдельно. Наконец особенное место занимали актрисы (называвшиеся комедианткими) и „певицы". „В старую пору этих певиц было шесть, в том числе передовая (prima donna) Марья Черкесова и Арина Колмакова; при них же состояли учительницы-француженки, именно, при старике графе [2]), — Дюврии и Шевалье. Актрисам оказывали преимущественное внимание, и им, вместе с двумя иностранцами-музыкантами, да Петром Петровым, — шло самое лучшее содержание; заштатным давалось также помещение с прислугою и содержанием. Стражами театра, исполнявшими чисто полицейские обязанности, были при графе Петре Борисовиче гусар Иван Белый и шесть рабочих. Как на забавную бытовую деталь, Бессонов указывает, между прочим, на следующее: — музыкантам-иностранцам, особенно же актерам и актрисам, предпочтительно пред прочими сожителями и наравне с графскою семьею отпускались к столу караси из графских прудов; в особенности русским артистам в посту их отпускалось большое количество „на весь корпус", так что, глядя на счеты, можно бы с первого раза подумать, не считалось ли это принадлежностью и лучшим питанием жрецов сценического искусства".

[1]) См. его биограф. очерк „Прасковья Ивановна графиня Шереметева, ее народные песни и родное ее Кусково".

[2]) Петре Борисовиче.

Хуже всех, почему-то, было положение танцовщиц, их держали, что называется, в черном теле; не только не лакомили карасями из графских прудов, но даже и дров из графских лесов им перепадало так мало, что в балетном „корпусе“ было почти неизменно холодно и лишь в случае болезни той или другой крепостной нимфы можно было особо испрашивать дозволения протопить неприветливый „корпус“.

И, разумеется, не в эту спартанскую обитель поместил граф Николай Петрович нежную Парашу, когда, очарованный ее необыкновенной красотою и голосом, взял будущую знаменитость из ее отцовского дома для посвящения в жрицы Мельпомены.

Как начался этот поистине „исторический“ роман графа со своей крепостной? К. Бестужев [1]) приводит нам такие данные: „В один прекрасный летний вечер граф один возвращался с охоты... Вдруг одна из охотничьих бежавших впереди собак остановилась и с громким лаем бросилась куда-то в сторону. Граф очнулся от задумчивости и взглянул по тому направлению, откуда снова послышался лай, а затем и женский крик.

Дорога шла как-раз под уклон к ручью, около которого виднелась крестьянка, гнавшая домой небольшое стадо коров.

Граф ударил лошадь и подъехал к женщине.

— Не бойся, собака не тронет, — начал он и остановился пораженный. Перед ним стояла необыкновенная красавица! При приближении графа она робко вскинула на него свои огромные, черные глаза, но тотчас опустила их под внезапно вспыхнувшим взглядом и повернулась от него, в смущении теребя кончик тяжелой темной косы, перекинутой через плечо.

— Чья ты? Как тебя зовут? — проговорил, наконец, граф.

— Я дочь кузнеца вашей милости, а зовут меня Парашей, — робко ответила девушка.

— Так это тебя за лесника Ивана сватают? — медленно произнес барин, не спуская глаз с вспыхнувшего

[1]) См. „Крепостной театр“. М. Кн-во „Дело“. 1913, стр. 62 — 64.

вдруг лица девушки. — Ну, этому не бывать! — И с этими словами граф ударил лошадь и исчез в вечернем сумраке.

Медленно возвращалась Параша домой. В ее ушах еще звенел властный и вместе с тем нежный голос барина, и всплывало, помимо воли, его лицо. Забыто было и предстоящее сватовство и все окружающее.

На следующий день, когда вся семья кузнеца усаживалась за обед, в дверях избы внезапно появилась фигура управляющего графа. Его появление произвело панику, все так и застыли на своих местах.

— А я за дочкой твоей пришел, Иван! — обратился управляющий к кузнецу. — Граф приказал ее к себе привести.

— Да как же это? Где он ее видел — пробормотал кузнец.

— А уж это не знаю, — усмехнулся управляющий. — Ну, живо! — крикнул он окаменевшей от испуга и неожиданности Параши. — Собираться нечего. Там уже все тебе приготовлено.

Всякое сопротивление было бесполезно, это хорошо понимали все. Поэтому Параша, как в полусне, дала себя обнять в последний раз и, молча, двинулась за посланным графа.

С этого дня для Параши началась совершенно новая жизнь. Ее красота, ум и талант (она обладала прекрасным голосом, и при жизни старого графа пела в театральном хоре) сразу выделили ее из числа обычных графских фавориток, сменявшихся чуть ли не каждый день. Первый раз в своей жизни граф безумно полюбил, и любовь его росла с каждым днем.

В лучшем флигеле, где жили настоящие комедиантки на привиллегированном положении, поселил он свою „пассию“, окружив ее усердною заботою и ревностью к делу ее скорейшего образования и воспитания. К Параше были приставлены лучшие учителя как русские, так и иностранные, при чем обучение сценическому искусству было поручено артистке Г. В. Шлыковой [1]), оставшейся неизменным другом Параши до гроба. И старания графа привели

[1]) Г. В. Шлыкова умерла в 1863 г. девяностолетней.

скоро к вожделенному результату: Параша стала лучшим украшением Кусковской сцены. Уже 1-го августа 1790 г. она проявила весь блеск своего сценического обаяния в великолепном балете „Инеса ди-Кастро“ (Нинет а-ла-Кур), а вскоре неподражаемо воплотила роль Элиана в „Самнитских браках“, где, согласно театральному обычаю XVIII в., выступила не в классических доспехах древнего Рима, а в сверкающем рыцарском наряде средних веков [1]). В этой роли ее видели впоследствии император Павел I, австрийский император Иосиф II, король Станислав Понятовский, эрц-герцог Карл, многие знатные принцы и высокопоставленные особы.

Граф жил с Парашей в так называемом „Новом доме“, построенном наискосок от театра. Единственная дорога, которую знала знаменитая актриса, была дорога в театр да в сад. Девять лет, — с 1790 г., когда был построен этот дом, до 1799 г., влюбленные жили здесь в тиши и уединении, предаваясь всею душою занятиям драматическим искусством.

Но оставаться в Кускове скоро стало для них очень тягостно; — всевозможные намеки, завистливые взгляды, сплетни не могли, конечно, не омрачать огромного счастья их любви. И после того, как однажды подученные ребятишки напали на Парашу с двусмысленными вопросами: „есть ли дети у кузнеца“ и пр., граф, видя огорчение возлюбленной, тотчас же распорядился об отъезде в Останкино. Кусковский театр был запечатан и после пятнадцатилетнего своего процветания покинут. На новом месте знаменитая артистка почувствовала себя и свободнее и веселее; вскоре после их отъезда в Останкино, сюда была перевезена кусковская театральная труппа и возобновились с еще большим блеском те же представления — триумфы Жемчуговой. Какова была рама, в которой выступала эта крепостная артистка, говорит одно имя гениального Гонзаго, декоратора Шереметевского театра; каковы были наряды самой героини можно судить по тому, что одних бриллиантов на ней было иногда

[1]) В этой роли и изображена на одном из портретов будущая графиня Шереметева. Колесница же, на которой выезжала Элианта-Жемчугова, еще недавно бережно хранилась в Кусковском театре.

на 100 тысяч рублей; какова была публика мы уже упоминали. Но теперь уже не только как с актрисой, но и как с хозяйкой дома считался с Прасковьей Ивановной сам император Павел I, как бы признавая своим милостивым обхождением „совершившийся факт". Вскоре же с „аппробации и благословения" московского митрополита Платона граф вступил с Прасковьей Ивановной в законный брак. Это случилось в ноябре 1800 г. По этому поводу в одной из Шереметевских песен (еще недавно известных среди московских цыган) говорилось:

...У Успенского собора
В большой колокол звонят.
Нашу милую Парашу
Венчать с барином хотят...

Недолго, однако, длилось счастье молодых. 3-го февраля 1803 г. у графини родился сын Дмитрий, а 23-го февраля того же года она скончалась...

На вечной меди граф начертал такие строки:

Je crois son ombre attendrie
Errer autour de ce séjour,
J'approche—mais bientôt cette image cherie
Me rend à ma douleur en fuyant sans retour.

В своем завещательном письме сыну граф Н. П. Шереметев так объясняет, словно оправдываясь, свою необычайную женитьбу: „Я питал к ней чувствования самые нежные, самые страстные. Долгое время наблюдал свойства и качества ее: и нашел украшенный добродетелью разум, искренность, человеколюбие, постоянство, верность, нашел в ней привязанность ко святой вере и усерднейшее богопочитание. Сии качества пленили меня больше, нежели красота ее, ибо они сильнее всех прелестей и чрезвычайно редки..." [1])

И граф не сумел долго прожить без обожаемой супруги; 2-го января 1809 г. Москва, а с нею и вся театральная Россия потеряли с кончиной графа Николая Петровича своего настоящего arbiter'a elegantiarum.

[1]) Как известно, в память покойной премьерши Шереметевского театра в Москве был сооружен „Странноприимный дом" на Сухаревой площади.

Как писал родной внук Наталии Борисовны Долгорукой, известный поэт И. М. Долгорукий.

Театр волшебный подломился,
Хохлы в нем опер не дают,
Парашин голос прекратился,
Князья в ладоши ей не бьют;
Умолкли нежной груди звуки
И „Крез Меньшой“ скончался в скуке.

Но, „подломившись“, Шереметевский театр не прошел бесследно в истории нашего сценического искусства. Напротив, безукоризненною, по тогдашним временам, постановкою всего дела, этот театр вызвал кругом многочисленные подражания, заставив многих дворян пробудить в нашей крепостной массе те дремавшие в ней артистические силы, которым бог-весть еще когда суждено было бы заявить о себе [1]).

---

[1]) Изучение архива Шереметевых привело В. К. Станюковича к открытию (в конце 1922 г.) связи знаменитого „крепостного театра“ с Западом. Оказывается, новинки театральной техники Парижа периодически присылались графу Н. П. Шереметеву (почти для каждой новой постановки) поверенным графа в Париже Говартом

592468

III. Эпоха размножения крепостных театров.

Едва закатилась звезда Жемчуговой, как на смену ей крепостная среда дала театралам того времени новую жемчужину русской сцены — Екатерину Семеновну Семенову.

Интересно отметить знаменательную дату — 3 февраля 1803 г. — день, когда смертельно занемогла Жемчугова и день дебюта Семеновой в комедии „Нанина" Вольтера.

Как сообщает один из лучших биографов Семеновой — А. Н. Сиротинин [1]), родители знаменитой артистки, крепостные смоленского помещика Путяты, „были подарены им впоследствии одному учителю кадетского корпуса, Прохору Ивановичу Жданову, в благодарность за воспитание сына. Отца звали Семеном, а мать Дарьей. Мать Екатерины Семеновны была подарена Жданову еще девушкой, но потом, когда она забеременела от своего нового барина, ее выдали замуж за Семена и от этого-то брака и родилась 7 ноября 1786 г. богиня, которая, по словам Ф. В. Булгарина сходила с Олимпа на землю только в необыкновенных случаях, когда страсть надлежало возвысить до героизма [2]).

В жребии Семеновой много общего со жребием Жемчуговой, которую она с лихвою заменила тогдашним театралам. И та и другая крепостные красавицы, рано замеченные вельможными arbitr'ами сцены; обе рано прославились; обе приводили в трепетный восторг высоких посетителей их представлений; обе были избалованы титулованными

[1]) „Истор. Вестник". 1886 г., сентябрь.
[2]) Сравн. „Русская Старина". 1872 г., т. VI, стр. 289.

покровителями и вышли за них замуж; обе, наконец, несмотря на всю прелесть их дарования, не создали школы, оставив, однако, по себе неумирающую память.

Подробней говорить о Семеновой, этой ярчайшей „героине“ нашей классической трагедии, мы не будем потому, что творческая жизнь ее, освобожденная в ранней молодости от крепостных уз, не являет тем самым подлинного предмета настоящего очерка.

Вернемся же к действительно крепостным актерам.

Если верить Н. Бочарову [1]), в одной Москве на рубеже XVIII—XIX вв. насчитывалось около 15 частных театров при 160 актерах и актрисах, крепостных по преимуществу, и 226 музыкантах и певчих такого же происхождения. Особенной известностью, кроме упомянутых уже нами, пользовались театры И. Я. Блудова, А. И. Давыдова, графа З. Г. Чернышева, Н. Н. Демидова, И. К. Замятина, А. С. Степанова, князя А. И. Гагарина (в котором, впрочем, „представлений не было, а собственные „свои“ 4 девки пели концерты и забавлялись княжны между собою“), графа П. С. Потемкина (очень недурной), графа С. С. Апраксина (где славился буфф Малахов и тенор Булахов (отец) да живые олени, бегавшие в опере „Диана и Эндимион“ среди сказочной роскоши сценического убранства) и графа И. В. Гудовича, в котором, по словам М. И. Пыляева [2]), русские артисты нашли самого ревностного покровителя: в бытность его главнокомандующим (после постройки Большого театра) им были увеличены оклады и даны актерам многие льготы; кроме собственных актеров, граф владел еще исключительно хорошим оркестром музыкантов. Что же касается хора, то лучшим в то время считался хор цыган, которые, по приказанию графа А. Г. Орлова, были собраны и закрепощены при селе „Пушкине“ (28 верст от Москвы). Хор этот, между прочим, „забавлял вельмож Екатерины II и услаждал досуги светлейшего князя Потемкина, Зубова и Зорича [3])“.

[1]) „Москва и москвичи“, вып. I.
[2]) „Старая Москва“, т. VII, стр. 155.
[3]) М. И. Пыляев. „Старый Петербург“, гл. XVIII.—Первым начальником цыганского хора был Иван Трофимов. Впоследствии хор получил вольную.

Таким образом, и вольные цыгане были обращены в эту эпоху увлечения крепостным театром в подневольных артистов.

В глазах людей этого времени свобода и искусство, повидимому, плохо вязались друг с другом; еще в 1777 году И. П. Елагин, „главный директор над спектаклями и музыкой придворной", писал императрице Екатерине II: „театральные люди тогда только повинуются и почитают не только директора, но и антрепренера, когда они уверены, что часть их от него одного зависит, что через него одного и честолюбию и корыстолюбию их удовлетворение быть может... Театральные же таланты никогда сами между собою великого ничего не сделают, ибо духа согласия в них никогда не бывает, малое что-нибудь из общей корысти сделают, но большого спектакля без управляющего ими составить не могут" [1]).

Характерную поддержку строгого отношения к „театральным талантам" более позднего времени (20-х годов прошлого века) мы находим, между прочим, в князе Скалинском,— герое „Сороки-воровки" А. И. Герцена. „Делать нечего, — говорит титулованный владелец крепостного театра вольному актеру, — порядок в нашем деле половина успеха, ослабь сколько-нибудь возжи, беда, артисты люди беспокойные. Вы знаете может быть, что французы говорят: легче армией целой управлять, нежели труппой актеров... вы так привыкаете играть разных султанов, вельмож, что и за кулисами остаются те же замашки".

Директор императорских театров Гедеонов просил в 1848 г. князя Волконского ходатайствовать о запрещении „Полицейским Ведомостям" касаться театра, так как в одном из фельетонов критик слишком расхвалил Л. Никулину-Косицкую (бывшую крепостную). „Подобные безмерные похвалы, — говорит Гедеонов, — вредны... ибо дают повод артисту увлекаться ими и думать, что он не должен итти далее в своем старании"...

Для того, чтобы подневольные артисты вообще „не забывались" и помнили бы о дистанции между ними и „барином",— последние порою напоминали им об этом публично в достаточно неприглядной форме.

[1]) Н. В. Дризен. „Материалы к истории Русского театра.

В этом отношении небезынтересна выдержка из воспоминаний А. Милюкова „Доброе старое время“ (СПБ. 1872 г.) о московском театре кн. Н. Б. Юсупова, куда А. Милюков получил доступ в качестве товарища сына главного управляющего Юсупова — Коли Соколова.

„Театр был уже освещен, — рассказывает он о своем посещении Юсуповского театра. — Меня поразила невиданная еще картина. Чем-то сказочным показалась мне эта обширная зала, освещенная люстрой и множеством кенкетов, окаймленная тройным поясом лож, уставленная рядами кресел и замкнутая каким-то ландшафтом, в котором я еще не подозревал занавеса. В среднем поясе, прямо против этой живописной стены, выделялась большая ложа, драпированная зеленым бархатом, над которой возвышался щит с княжеским гербом. Скоро ложи наполнились роскошно одетыми женщинами, а ряды кресел исчезли под сплошной массою мундиров и фраков. Княжеская ложа была еще пуста. В зале носился глухой, сдержанный гул. Но вдруг все замолкло; мужчины встали и обратились к зеленой ложе: в ней показался князь. Это был невысокий седой старик, во фраке, со звездою. С ним вошло несколько мужчин и дам, из которых одна, как мне сказали, была танцовщица, управляющая княжеским балетом. Только что князь сел со своими гостями, загремел оркестр, и вскоре поднялся занавес. Давали балет „Зефир и Флора“. Я в первый раз увидел театральную сцену, и на ней посреди зелени и цветов, толпу порхающих женщин, в каких-то воздушных нарядах. Я не знал еще тогда, что весь персонал труппы — и музыканты в оркестре, и танцоры, и танцовщицы — были крепостные люди князя. Мне и в голову не приходило, что этот гостеприимный вельможа

На крепостной балет согнал на многих фурах,
От матерей-отцов отторженных детей.

Я видел только, как сотни зрителей любовались танцами и дружно хлопали при появлении Флоры. Когда упал занавес, артистку позвали в княжескую ложу, где она выслушала что-то от своего властителя и поцеловала ему руку. Мне показалось это странным и неприличным.

— Как ей не стыдно? — сказал я Коле.

— А не поцелует, так пожалуй высекут,—отвечал он.

— Большую-то и такую хорошенькую?

— Да ведь она крепостная девка!

Это возмутило меня, и стали мне противны и этот великолепный князь, и его великолепный театр" [1]).

До сих пор мы говорили о „больших спектаклях" крепостных лишь в театрах северной России и пальму первенства признали за театром Шереметева. Обращаясь к югу, мы, однако, видим, что и здесь крепостной театр рубежа XVIII—XIX вв. достигал высокой степени культуры и, в частности, Малороссия могла смело противопоставить подмосткам Жемчуговой подмостки Марченковой. Я говорю о крепостном театре некоего Д. И. Ш., владельца богатейшего в Малороссии того времени поместья „Буды".

Князь Шаликов, кому мы, несмотря на его увлекающийся сентиментализм, не можем отказать в доверии, описал весьма подробно эти „новые Афины" хохлацкого Гиппия в своем „Путешествии в Малороссию" (М. 1803 г.).

Вот важные для нас и любопытные строки из этого „Путешествия":

„Главная певица восхитила сердца наши сладким, приятным, одушевленным голосом; буфф истинно комическим талантом своим пленил нас... Живописные терпсихорины группы, которых выразительные положения, обороты, взоры, картины изъясняют вам самым красноречивым образом историю действия их; солисты, подобные молнии быстротою ног своих, за которыми глаза наши не успевают следовать, изображающие каждым движением рук, лица различные страсти души и сердца со всеми их оттенками, богатые одежды, прекрасные декорации, превосходный оркестр — все-все изумит, обворожит вас. Марченкова, Дроздова, Косаковская, Кадинцов! Вы бы были украшением самой блестящей сцены великолепнейшей столицы. Древняя наша столица, одна из богатейших в свете, никогда не имела такого балета". Кроме помянутых лиц, князь Шаликов особо останавливается на крепостной танцорке Полянской, которая „в алой казимировой одежде" неподражаемо исполняла цыганские пляски „под громкие отрывистые

[1]) Op. cit., стр. 94 — 95.

песни, аккомпанируемые оркестром", и на одной из балерин такой красоты, что „руки поднимаются сами собою, чтоб плескать в живейшем восторге сердца". „Какая при этом скромность, учтивость, вежливость", восторгается князь Шаликов, полный умиления при мысли, что этот „Вестрис" женского пола — крепостная артистка.

Переходя к описанию приезда в „Буду" генерал-губернатора князя А. Б. Куракина [1]), князь Шаликов пишет:

„Оркестр молчал — зашумел занавес; главная актриса явилась на сцене и приятным трогательным голосом сказала речь к почтенному гостю; занавес опустился, музыка заиграла, занавес поднялся снова и опера „Школа ревнивых" очаровала слух и зрение. За нею следовал балет „Венера и Адонис". В последней сцене его купидон силою всемогущей стрелы своей превращает дикий лес в великолепный храм, с огненною на фронтоне надписью: „добродетели и чести"; во внутренности его возвышался жертвенник с пылающим сердцем перед вензловым именем гостя; позади его была транспарантная картина, которая изображала парящую славу и имеющую, по обыкновению, в одной руке трубу, а в другой свиток с его же вензелем, и богиню правосудия с весами и с ландкартою Малороссии; внизу группу гениев, держащих свиток с сими словами: „Каждому отдает свое"; напоследок ряды в лазуревом огне пылающей колоннады храма; множество народа, окружающего жертвенник, грации и амуры, живописная фантастическая кадриль, которая служила финалом спектаклю, — все это, можно сказать, во всей силе снова поразило зрителей, которых на этот раз в сельском театре было более, нежели как бывает или бывало иногда в московском. Главный зритель хвалил даже с энтузиазмом. „Это волшебство", сказал он несколько раз. По окончании спектакля вошли в танцовальную галлерею; тут загремел хор нимф, аккомпанируемый оркестром [2])".

---

[1]) У кн. Шаликова сказано А. Б. К., дешифрация же этих инициалов принадлежит Вл. Каллашу. (См. его „Обрывки прошлого" в „Русской Мысли" 1901 г., кн. 11).

[2]) Кн. Шаликов написал еще „Другое путешествие в Малороссию" (М. 1804), которое интересно для нас в том отношении, что из него мы узнаем о существовании наряду с крепостным театром и крепостного цирка. Тот, о котором говорит с похвалою кн. Шаликов, давал представления на

Что же касается других крепостных театров в провинции, то они большей частью отличались в эту эпоху крайней примитивностью. Исключительно доморощенный характер между ними носил в конце XVII в., например, театр князя Грузинскаго, в Алатырском уезде, Симбирской губ. [1]). Вот характерные подробности о представлениях в этом театре, сообщаемые одним из алатырских старожилов того времени, — подробности, донельзя противоположные Шаликовским [2]).

„Когда занавес поднимется, выдет сбоку красавица Дуняша — ткача дочь, волосы наверх подобраны, напудрены, цветами изукрашены, на щеках мушки налеплены, сама в помпадуре на фижмах, в руке посох пастушечий с алыми и голубыми лентами. Станет князя виршами поздравлять, и когда Дуня отчитает, Параша подойдет, псаря дочь. Эта пастушком наряжена, в пудре, в штанах и в камзоле. И станут Параша с Дунькой виршами про любовь да про овечек разговаривать; сядут рядком и обнимутся [3]). Недели по четыре девок бывало тем виршам с голосу Семен Титыч, сочинитель, учил: были неграмотны. Долго, бывало, маются сердешные, да как раз пяток их для понятия выдерут, выучат твердо... [4]). Андрюшку поваренка сверху на веревках спустят; бога Феба он представляет, в алом кафтане, в голубых штанах, с золотыми блестками. В руке доска прорезная, золотой бумагой оклеена, прозывается лирой, вкруг головы у Андрюшки золоченые проволоки натыканы, в роде сияния. С Андрюшкой девять девок на веревках

ярмарках, где, перед сараем с „мефитическим воздухом“, зазывали народ крепостные „амазонки, разрумяненные и распудренные“, увеселял публику „забавник Пальяс“, показывались пантомимы, дети-балансеры и женщины, возбуждавшие страсти „соблазнительными движениями“, которые „ломались и выгибались ужасным образом“. Между прочим, беременная балансерка „брякнулась с веревки в самое то время, когда сделала усилие, чтобы бежать из ней,—к счастию, безвредно: вспрыгнула на веревку опять и продолжала свое дело“.

[1]) В этой губернии, повидимому, особенно увлекались крепостным театром. Достаточно сказать, что уже в конце XVIII в. в Симбирске существовали две труппы крепостных актеров—Татищевская и Ермоловская; обе, впрочем, незамечательные.

[2]) М. Н. Лыляев „Полубарские затеи“.

[3]) Несложное impressio от типичной пасторали XVIII в.

[4]) Подобного рода доморощенное представление „театральных девок“, вышколенных розгами, наглядно изображено П. П. Гнедичем в его пьесе „Разгром“ и отчасти Юрием Беляевым в пьесе „Псиша“.

бывало спустят; напудрены все, в белых робронах; у каждой в руках нужная вещь: у одной скрипка, у другой святочная харя, у третьей зрительная труба. Под музыку стихи пропоют, князю венок подадут, и такой пасторалью все утешены".

Такой-же приблизительно характер носили представления и крепостных в некоторых пензенских театрах.

„Кстати, об увеселениях — пишет Ф. Ф. Вигель во второй части своих „Воспоминаний" — „Кто бы мог поверить? в это время было в Пензе три театра и три труппы актеров: такое чудо нужно объяснить. У нас все так шло со времен Петра Великого; кроется крыша, когда нет еще фундамента; были уже университеты, академии, гимназии, когда еще не было ни учителей, ни учеников; везде были театры когда не было ни пьес, ни сколько-нибудь порядочных актеров. Право, жаль, что, забыв пословицу: поспешишь, да людей насмешишь, мы надорвались, гоняясь за Европой. Итак в Пензе три театра оттого, что полубарские затеи, забытые в Петербурге, кой-где еще встречались в Москве, а в провинциях были еще во всей силе обычая.

„Труппа г. Г-ва (Горихвостова) посвящена была игранию опер и исключительно италианской музыке; особенно славилась в ней какая-то Аринушка. Сия труппа играла даром для увеселения почтенной публики, собиравшейся у почтенного г. Г-ва; я к этому обществу не принадлежал, сих певиц не слыхал и крайне о том жалею; это в каррикатурном роде должно было быть совершенство.

„Г. Г. (Григорий Васильевич Гладков, брат обер-полицеймейстера в обеих столицах) имел пристрастие к театру. Подле дома своего, на городской площади, построил он небольшой, одноэтажный, каменный театр, и в нем все было, как водится, и партер, и ложи, и сцена. На эту сцену он выгонял всю дворню свою от дворецкого до конюха и от горничной до портомойки. Он предпочитал трагедии и драмы, но для перемены заставлял иногда играть и комедии. Последние шли хуже, если могло быть только что-нибудь хуже первых. Все это были какие-то страдальческие фигуры, все как-то отзывалось побоями, и некоторые уверяли, будто на лицах, сквозь румяна и белила, были иногда заметны синие пятна. Эти представления я видел, но что сказать

мне о них? Даже вспомнить и жалко и гадко. За деньги (которые, разумеется, получал господин), играли несчастные по зимам. Зрители принадлежали не к самому высшему состоянию.

„Самого старинного покроя баре, носастый и брюхастый К. (Василий Иванович Кожин) без всякой особой к тому склонности, из подражания или так для препровождения времени, затеял так же у себя комедь; и что удивительнее, сделал сие удачнее других. К. (Кожину) удалось где-то нанять вольного актера Грузинова, который препорядочно знал свое дело; да и между девками их нашлась одна, Дуняша, у которой, невзначай, был природный талант. Жена его, помня как в Смольном сама госпожа Лафон учила ее играть Гофолию, преподавала свои наставления, кои в настоящем случае, мне кажется, были бесполезны; ее актеры могли играть одни только комедии с пением и без пения. Эту труппу называли губернаторской, ибо мой отец действительно ей покровительствовал и для ее представлений выпросил у предводителей пребольшую залу дворянского собрания, исключая выборов почти всегда пустую. Завелось, чтобы туда ездили (разумеется за деньги) люди лучшего тона, какие-бы ни были их политические мнения. К Г. же (Гладкову) в партер ходила одна чернь, а в ложи ездила зевать злейшая оппозиция, к которой однако же он сам отнюдь не принадлежал“ [1]).

Ф. Ф. Вигель упоминает о трех пензенских театрах с крепостными артистами, ничего не говоря, к сожалению, о существовавших в Пензе театрах помещиков Арапова, Бекетова, Панчулидзева и В. О. Манцева, которые, повидимому, с л а в и л и с ь в свое время и именно крепостными артистами, т.-к. „изо всех русских городов — замечает тот же Вигель [2]) — в одном только Воронеже была тогда вольная труппа да и та „составившаяся из охотников и отпущенных на волю крепостных актеров: она не совсем плохо (прибавляет придирчиво взыскательный Вигель) играла „Ненависть к людям“ и „Раскаяние“ Коцебу.

Возвращаясь, однако, к чисто-крепостным театрам, справедливость требует заметить, что грубой „доморощенности“,

[1]) Воспоминания Ф. Ф. Вигеля. Ч. II, стр. 72, 73 и 75. Москва 1864 г.
[2]) Op. cit., ч. I. 214.

рядом с серьезной и вполне художественной постановкой театрального дела, было в занимающем нас учреждении достаточно. У одного помещика, — рассказывает, например, Ек. Леткова [1]), — во время представления аллегорического балета „Амур и Психея“ рослый Амур и дородная Психея, ободряемые всеобщими рукоплесканиями, так скакали на сцене, что головами задели „ребят“, висевших на веревках и изображавших радости, смех, игры... [2]). Ребята разревелись, а публика осталась в восторге. У другого барина собака чуть не порвала в клочки актера, изображавшего медведя... Артисты бросились к нему на помощь и еле-еле спасли его... Когда „медведя“ выручили, барин закричал: „Продолжайте, дураки! Собаку повесить, а между тем мы досмотрим, чем кончится опера“ [3]).

Однако, несмотря на крайнюю примитивность постановки и крупные художественные недочеты исполнения многих крепостных трупп, владельцы их гордились ими как ничем другим. „Это все мои дворовые ребята!“ — радостно кричал какой-то помещик зрителям в наиболее удачный момент представления [4]). И в сущности говоря, — было чем хвастать! — превращение „сиволапого мужика“ в какого-нибудь герцога, манерно выражающего свои чувства стихами, дело нелегкое. И явственность плодов своих, какни-как, а просветительных начинаний, разумеется не могла не наполнять гордостью души виновника такой культурной метаморфозы.

Некоторые из помещиков даже предпочитали свои маленькие театры большим общественным и были среди них такие, которые не разлучались с предметом своей гордости, даже отправляясь в большой театральный город. Впрочем, зача-

---

[1]) „Крепостная интеллигенция“. „Отеч. Записки“. 1883 г. № 11.

[2]) Насколько такое скаканье было чуждо стилю тогдашнего балета, видно из „Воспоминаний“ Н. Полевого (см. Репертуар Русского театра, изд. И. Песоцким за 1840 г.). „Балет тогдашний,—говорит Н. Полевой,— отличался тем, что состоял в пантомиме, а не в прыжках; в него вводились характерные пляски, сражения и требовалась драма“. Что же касается „ребят“, висевших на веревках, то, по словам Н. Полевого, в то время вообще „машины были плохи, но амуры летали однако-ж по воздуху, и костюмы были довольно живописны“. По словам же М. И. Пыляева, в костюмах крепостных актеров играли первые роли китайка, коломянка и крашенина.

[3]) Сравн. со стр. 238 „Журнала Драматического“ 1811 г., ч. II.

[4]) Ibid., стр. 236.

стую это вытекало из безграничного тщеславия; — так, например, богач А. А. Кологривов, наезжавший в 20-х годах в Петербург неизменно с собственным оркестром, актерами [1]) и певчими, объяснял эту роскошь следующим образом: „У меня на сцене, как я приду посмотреть, все актеры и певчие раскланиваются, и я им раскланиваюсь. К вам же придешь в театр, никто меня знать не хочет и не кланяется“... [2]).

---

[1]) М. И. Пыляев, как на любопытную подробность, обращает внимание на то, что все эти актеры были подстрижены в скобку и окрашены черной краской.

[2]) См. об А. А. Кологривове в „Записках“ академика Солнцева.

IV. Театр П. В. Есипова и судьба крепостной актрисы.

Уже в царствование императора Павла I домашние театры до того размножились, что правительству пришлось выработать специальные для них постановления. (См., напр., „высочайший рескрипт“ 1797 г. главнокомандующему Москвы князю Ю. В. Долгорукому, в коем предписывается обязательное присутствие на спектакле частного пристава). Эти постановления, впрочем, были вызваны отчасти теми вольностями на сценах барских театров, которые нередко выходили из границ элементарного приличия. Князь Вяземский, в своих воспоминаниях описывает один из таких спектаклей на сцене театра А. А. Столыпина, где его крепостные должны были увеселять гостей представлением пьесы князя Белосельского-Белозерского „Оленька, или первоначальная любовь“. „Сначала, говорит он, все было чинно и шло благополучно... Вдруг посыпались шутки и даже не двусмысленно-прозрачные, а прямо на дело и наголо. В публике удивление и смущение. Дамы многие, вероятно по чутью, чувствуют, что что-то неладно и неловко. Действие переходит со сцены на публику; сперва слышен шопот, потом ропот. Одним словом, театральный скандал в полном разгаре... Зала пустеет...“ Слухи об этом спектакле дошли до Петербурга, и кн. Белосельский-Белозерский лишь благодаря счастливому обороту дела не понес заслуженного наказания.

Разумеется, за такой спектакль трудно было бы винить актеров и актрис, так как их согласия на нескромность представления в то время не спрашивали. И эта рабская

обязанность „творить волю“ барина даже тогда, когда эта „воля“ претила нравственному чувству крепостного артиста,—несомненно, самая отрицательная сторона крепостного театра „доброго старого времени“. К счастью, подобные представления были в то время исключениями, вызывавшими заслуженные нападки современников. Но как-ни-как, они б ы л и и историк нашего театра не может обойти их молчанием. Особенно незавидною была участь актрис, нередко становившихся по прихоти помещика не столько жрицами Мельпомены, сколько Афродиты. Случалось, как, напр., на сцене театра Н. Б. Юсупова, что крепостных артисток заставляли плясать нагими перед многолюдной публикой [1]). В „Потревоженных тенях“ С. Атава („Терпигорев) рисует нам другое возмутительное „представление“ подобных жертв прихоти помещика. Еще нагляднее описывает Г. А. Мачтет („И один в поле воин“) панские развлечения в Западном крае, состоявшие иногда в том, что крепостных девушек раздевали донага и заставляли изображать в таким виде статуй. „Они сначала, понятно, упрямились и ревели,—говорит Г. А. Мачтет,—но угрозы быть высеченными скоро заставили их утереть слезы и принять соответственные позы“. О такой же профанации стыда повествует и Д. Л. Мордовцев („Накануне воли“). Далее, как справедливо замечает В. И. Семевский [2]), „человеческое чувство, которое могло бы развиться под влиянием изучения сценического искусства, сплошь и рядом попиралось самым безжалостным образом, и актрисы должны были по воле барина расточать свои ласки [3]), а не то составлять его гарем [4])“. Что, к прискорбию, это бывало, об этом гово-

[1]) См. статью С. П. Мельгунова „Дворянин и раб на рубеже XIX века“ „Великая Реформа“, изд. Т-ва И. Д. Сытина. „О том же высококультурном Н. Б. Юсупове еще долго ходили по Москве рассказы—сообщает Юрий Шамурин,—его галантные похождения на старости лет были у всех на устах и только усиливали общее уважение“. („Подмосковные“, изд. Т-ва „Образование“ М. 1914 г., стр. 44).

[2]) „Крестьяне в царствование императрицы Екатерины II“, стр. 138.

[3]) См., напр., „Сороку-воровку“ А. И. Герцена.

[4]) Под сантиментальным пером князя Шаликова (см. выше) подобный гарем с крепостными артистами превращается в чудесный „Остров любви“ с лабиринтом, куда проводят гостей амуры и „терпсихорины нимфы“. Как верно замечает Вл. Каллаш в своих „Обрывках прошлого“ („Русская Мысль“ 1901 г., кн. XI), кн. Шаликов достаточно определенно намекает в „Путешествии в Малороссию“ и на свои любовные успехи среди крепостных нимф владельца „Буды“.

рится, между прочим, и в известных „Воспоминаниях“ Ф. Вигеля, которому довелось познакомиться с крепостной труппой некоего гвардии прапорщика П. В. Есипова. У этого старого холостяка в Казанской губ., селе Юматове, был собственный театр „с принадлежащими к нему декорациями, вольнонаемных из иностранцев и из собственных своих людей актеров и актрис“. Представлялись в этом театре „комедии, оперы, трагедии и прочия пиесы“ [1]). — Был у этого прапорщика и театр в Казани „театр пребольшущий, деревянный, посреди одной из ее площадей, но летом на нем не играли“—пишет Ф. Вигель.—Содержатель его, Петр Васильевич Е., был один из тех русских дворян, ушибленных театром, которые им же потом лечились. Он жил тогда в деревне, я думаю единственной ему оставшейся, верстах в сорока от Казани... Предуведомленный о нашем нашествии, хозяин ожидал нас твердою ногой. Как эта поездка была для меня единственной в своем роде, то нет возможности не порассказать о ней.., Часу в двенадцатом могли мы только приехать, но дом горел весь как в огне, и хозяин встретил нас на крыльце с музыкой и пением. Через полчаса мы были уже за ужином. Господин Е. был рано состаревшийся холостяк, добрый и пустой человек, который никакого понятия не имел о порядке, не умел ни в чем себе отказывать и чувственным наслаждениям своим не знал ни меры, ни границ. Он нас употчевал по-своему [2]). Я знал, что дамы его не посещают и крайне удивился, увидев с дюжину довольно нарядных женщин, которые что-то больно почтительно обошлись с губернатором; все это были Фени, Матреши, Ариши, крепостные актрисы хозяйской труппы. Я еще более изумился, когда они пошли с нами к столу, и когда, в противность тогдашнего обычая, чтобы женщины садились все на одной стороне, они разместились между нами, так что я очутился промеж двух красавиц. Я очень проголодался; стол был

---

[1]) См. Рус. арх. вольн. эк. общ.: „Историч. описание о Казанской губ.“ 1804 г., стр. 171.

[2]) Что подобные натуры были тогда нередкость, видно из описания тем же Ф. Вигелем некоего помещика, Петра Абросимовича Г., владельца в Пензе крепостного театра с „доморощенными актерами и музыкантами“. и „утопавшего, по словам Вигеля, в постыдном любострастии“ (См. его „Воспоминания“. М. 1864 г., ч. I, 225 — 226).

заставлен блюдами и обставлен бутылками; вне себя я думал, что всякого рода удовольствия ожидают меня. Как жестоко был я обманут! Первый кусок, который хотел я пропустить, остановился у меня в горле; я думал голод утолить питьем, еще хуже. Не было хозяев; следственно, к счастью, некому было заставлять меня есть; зато гости и гостьи приневоливали пить. Не знаю, какое название можно было дать этим ужасным напиткам, этим отравленным помоям. Это какое-то смешение водок, вин, настоек с примесью, кажется, пива, и все это подслащенное медом, подкрашенное сандалом. Этого мало, настойчивые приглашения сопровождались горячими лобзаниями дев с припевами: „Обнимай сосед, соседа, поцелуй сосед соседа, подливай сосед соседу". Я пил, и мне был девятнадцатый год от роду; можно себе представить, в каком расположении духа я находился! На другом конце стола сидели, можно-ли поверить, актеры и музыканты Е., т.-е. слуги его, которые сменялись, вставали из-за стола, служили нам и потом опять за него садились. В Шотландии, говорят, существовал обычай, чтобы господа и служители одного класса садились за один стол; в этом надо видеть нечто патриархальное, а тут какая была патриархальность! Сатурналии, вакханалии сии продолжались гораздо далеко за полночь. Когда кончился ужин, я с любопытством ожидал, какому новому обряду нас подвергнут. Самому простому: исключая губернатора и Б., которым отвели особые комнаты, проводили нас всех в пространную горницу, род пустой залы, и пожелали нам доброй ночи [1]).

Следующий день, после того, как гости переночевали на грязных постелях, отнятых у актеров и актрис, Вигель присутствовал на представлении популярной в то время оперы „Редкая вещь" (Cosa rara), где те же крепостные „играли и пели, как все тогдашние провинциальные актеры, нехуже и нелучше".

Театр П. В. Есипова в Казани просуществовал до 1814 г. Главными актерами из крепостных у него были Федор Львов, герой и первый любовник, Михайло Калмыков, главный комик, Николай Комаков, буфф-арлекин, Анисья

[1]) Ibid. ч. II, стр. 134 — 135.

Комакова „любовница в драмах и комедиях", Марфа Аникиева, молодая любовница „предпочтительно в операх", и знаменитая Фекла Аникиева, „первая любовница в трагедиях, драмах, комедиях и операх" [1]). „Феклуша,—говорит в своих воспоминаниях Аксаков об Аникиевой 2-й,—была не хороша собой, но со сцены казалась красавицей; она имела черные, выразительные глаза, а вечером освещение, белила и румяна доканчивали остальное. В ее игре было много естественности и неподдельного чувства".—Каждый раз как только „Феклуша" появлялась на сцене, ее встречал гром апплодисментов, и к ее ногам летели кошельки, тогдашний способ выражать свои восторги. Но вдруг, в один прекрасный день, Феклуша исчезла. Гнев барина не знал пределов. Немедленно было отдано строгое приказание отыскать во чтобы то ни стало беглянку. Ее, действительно, удалось разыскать, но оказалось что она уже замужем. У нее давно тянулся роман с одним бедным почтовым чиновником. Молодые люди страстно любили друг друга, но принуждены были скрывать это от всех, а больше всего от барина, зная заранее, как он отнесется к их чувству. Но такое положение стало, наконец, слишком тяжело и Феклуша решилась тогда на отчаянный шаг, зная отлично, какими последствиям грозит он ей. Есипов, действительно, был страшно разгневан таким своеволием и Феклуша не избежала бы самого строгого наказания, если бы за нее не вступилось все казанское общество, умолявшее Есипова пощадить всеобщую любимицу. Есипов уступил просьбам и Феклуша опять появилась на сцене; но в ней наступила перемена. Ее не удовлетворял уже тот успех, которым она пользовалась у казанцев; ей хотелось более широкой деятельности; овации и лесть вскружили ей голову, и она начала мечтать о московской сцене. После долгих мытарств ей удалось устроиться в Москве, но особенного успеха она не имела, бороться с интригами, царившими за кулисами, тоже не умела, и ей пришлось бросить столичную сцену. Муж никогда не покидал ее, вместе с нею переживал все ее неудачи, нищету, даже голод. Положение их было ужасно. „Я пытался,—пишет Аксаков,

[1]) Вигель. „Воспоминания", ч. II.

ободрить этих поистине жалких существ, но они, повидимому, не унывали, несмотря на неудачу и нищету. Они, пожалуй, были счастливы даже в настоящем, потому что горячо любили друг друга, но их будущность казалась весьма неблагонадежною и зловещею" [1]).

Судьба „Феклуши" и впрямь „пожалуй" счастлива по сравнению с другими фаворитками „барина" и театральной публики. А что испытывала вообще крепостная артистка, служившая вместе с тем и наложницей своего господина,— об этом дает нам некоторое представление хотя бы популярная еще недавно повесть князя Г. Кугушева (известного театрала и драматурга середины прошлого столетия, умер в 1871 г.) „Корнет Отлетаев" [2]), в герое которой автор изобразил богатого орловского помещика В. С. Танеева, владельца театра в селе Архангельском и разорившегося в 1849 г.[3]) на своих театрально-барских затеях.

В виду исторической документальности повести „Корнет Отлетаев", точно и художественно живописующей театрально крепостные нравы 40—50-х годов XIX века, я приведу несколько выдержек, характерных для затронутой здесь темы.

— Где вы были, — спросил автор корнета Отлетаева, по приезде к нему в село Сережино,—в саду?

— Почти в саду, вон в том домике, это monplaisir; я там живу почти. Да нельзя же; там считки, репетиции, другая жизнь, деятельность, все кипит... весело.

— Что же вы репетируете? У вас своя музыка?

— Три: духовая, роговая и инструментальная, хор певчих, труппа драматическая, балет, — одним словом все.

[1]) В том же казанском театре Есипова, где подвизалась Феклуша, произошел раз такой инцидент;—„Однажды давалась опера „Магомет". В числе зрителей было очень много татар, с удовольствием смотревших на редкое для них зрелище. По ходу пьесы на сцене должна была фигурировать чалма Магомета. Как только ее внесли, среди татар поднялось необычайное смятение: они начали торопливо скидывать с ног свои туфли, потом попадали ниц и, наконец, бросились всей толпой из театральной залы, оглашая ее возгласами: „Алла! Алла"! Оказалось, что при виде чалмы, они вообразили, что это действительно чалма, принадлежавшая некогда Магомету и, в испуге, повергнись в прах перед такой святыней". („Крепостной театр" К. Бестужева. Изд. „Дело" М. 1913 г, стр. 49).

[2]) Напечатано впервые в „Русск. Вестн." 1856 г.

[3]) См. „Театр и Искусство" 1911 г. № 10—„Крепостной театр" П. Негорева.

что только можно себе представить. Не говорил ли я вам, что я все люблю. Мне приятно показать мои затеи, со всей любезностью, а вам надо смотреть, скучать не показывая виду... Да впрочем и то сказать:

Пускай зовут меня вандалом,
Я это имя заслужил...

И хотя, конечно, не вполне как Репетилов, а все-таки:

Обманывал жену, танцовщицу держал,

да, держал Парашку. Она и теперь в труппе. Удивительное было творенье, т.-е. просто:

То вдруг прыжок, то вдруг летит.

Вот вы все увидите. Дрянь стала, а впрочем, она вам в качуче и стан совьет и разовьет, и быстрой ножкой ножку бьет, и все, что только можно себе представить... А удивительная эта комедия „Горе от ума". Пробовал ставить: нет, дураки не понимают, не умеют читать стихов; не выдают, разбойники, красот, рубят себе сплеча... снял с репертуара.

— Что вы теперь ставите? спросил я.

— Видете ли, скоро именины Нины. Так я готовлю ей сюрприз и ставлю пьесу с превращениями, пресмешную, под заглавием: „Вот так пилюли! что в рот, то спасибо". Надо вам заметить, что доктор на-днях прописал жене пилюли, до того неприятные, что она с трудом может проглотить их: следовательно одно заглавие пьесы должно уже расмешить Ниночку.

— Ну а машины?

— Выписал.

— Откуда?

— Из Москвы. Знаете ли, во что мне обойдется этот вечер?

— Не дешево, я полагаю.

— Тысяч в шесть!

. . . . . .

Мы вошли в преддверие театральной залы, откуда, повернув налево, в коридор, противоположный тому,

который вел на сцену, усмотрели дверь и очутились в весьма длинной комнате, разделенной на две аркой и колоннами.

— Милости прошу! — сказал мне хозяин, — вот мое жилище. Здесь я забываю все то, что иногда меня волнует, здесь приют моих мелких забот, здесь в чаду мимолетной любви я на минуту нахожу счастье...

Люди между тем накрывали на стол в одном углу комнаты, где царствовал ужаснейший хаос; все театральные принадлежности валялись тут как ни попало, на стульях, столах, по полу; книги, тетради лежали по окнам; измятые цветы, обрывки лент, как сор, были большою кучею сметены в угол. Сотни старых афиш, смятых и обгорелых, валялись на полу, словом беспорядок был удивительный. В одной из стен устроен был альков, украшенный шелковыми занавесками и снабженный широкою кушеткою; несколько стульев стояло около стен. Эта комната и весь монплезир хозяина мне что-то очень не нравились.

. . . . . .

Впечатление гостя Отлетаева от его театра было не веселое:

„Я вошел вместе со всеми в довольно большую театральную залу. Занавес с видом Сережина на полотне, скрывал сцену; оркестр помещался у самой рампы, ярко освещенной лампами, и грянул увертюру, как только Нина показалась в зале. Лож не было. В первом и втором ряду стояли кресла, дальше лавки, обитые красным бархатом, равно как и балюстрада, отделявшая оркестр. Проход между кресел и лавок был посередине. Перед иными креслами первого ряда стояли столики; на столиках лежали афишки, писанные весьма красиво на розовой кружевной бумажке. Я взял одну и прочел следующее:

[1]) „Корнет Отлетаев" повесть кн. Г. Кугушева. Изд. А. С. Суворина. СПБ. 1897 г., стр. 126 — 127, 186 — 187.

СЕЛО СЕРЕЖИНО.

Іюня 5 го 185*** года

Труппою корнета Отлетаева представлено будетъ:

НОВИЧКИ ВЪ ЛЮБВИ,

водевиль въ одномъ дѣйствіи.

Роли Вареньки и Сашеньки будутъ [1]) играть дѣвицы Вѣра и Ольга Рыжкины.

ПУТАНИЦА,

водевиль въ одномъ дѣйствіи.

Роль Клушиной будетъ играть Маша, 17 лѣтъ.

и

ДИВЕРТИССЕМЕНТЪ,

составленный изъ разныхъ танцевъ.

1. Па съ шалью . . Саша.
2. Качуча . . . . . Параша.
3. Pas de deux . . Саша и Параша.
4. Русская . . . . . Маша.

ФИНАЛЪ.

---

[1]) Водевиль „Новички в любви“ остался памятен бывшей крепостной артистке А. И. Шуберт в связи с одним спектаклем на сцене Александринского театра, который Шуберт называет „инквизицией“: „Две молоденькие актрисы... сделались матерями. Как девушки, они скрывали по мере возможности свое положение, но пришло время, когда дольше скрывать уж было нельзя. Тогда им придумали такую казнь. Обеих заставили играть в пьесе „Новички в любви“, где две девочки в коротеньких белых платьицах и панталончиках, как тогда одевали детей, и в локончиках, высказывая желание выти скорее замуж, плачут, топают ножками. Помню, брат повез меня на это представление, чтобы внушить отвращение к пороку. Мне было 12 лет. Это было ужасное представление—фигуры девочек на 7-м или 8-м месяце беременности. Все их наивные слова принимались публикой с каким-то злорадным хохотом. Что они, бедные, должны были испытывать? Одна из них была очень талантлива и ее так и стерли с лица земли, т.-е. со сцены и она сошла на нет. Это ли не инквизиция? А рядом с этим высокопоставленным любовницам оказывали почет“. (См. „Ежегодн. Имп. Театр.“ 1911 г., вып. VII, стр. 38).

Прочитав афишку и спрятав ее в карман, я увидал на задних скамейках знакомые лица: плута управляющего, конторщика с супругою. За ними скромно помещались на лавках нянюшки, мамушки, дворецкий с супругою, актрисы, незанятые на сцене, прислуга театра и много разных лиц из огромной дворни. Но вот, с последним аккордом увертюры, взвился занавес, и взорам нашим представилась недурная декорация, представлявшая павильон, со стеклянною дверью в сад. Две резвые пансионерки пробежали по саду, догоняя друг друга и наконец влетели на сцену, продолжая грациозную ссору за облатку, или что-то в этом роде. Но, увы, это были не резвые, грациозные пансионерки, а дебелые, рослые девы, хорошенькие, это правда, но лишенные всякой грации.

Влюбленный юноша, не знавший утвердительно в кого влюблен, был очень не дурен в лице того самого Васьки, который в один день: сервировал за столом, получил две оплеухи, вольную, и наконец, играл на театре.

Артисты были вызваны. В антракте пришел Отлетаев и пригласил меня на сцену. Мы отправились.

— Кстати, какое впечатление произвели на вас мои новички?

Я хотел ему сказать: „грустное, как пародия на искусство, как бесплодная трата времени... тяжелое впечатление произвела на меня эта камедь и эти толстые девы“... Многое хотел я сказать ему, и только после нерешительного молчания отвечал похвалою.

— Но вот мы и на сцене. Взгляните и судите.

Я осмотрелся. Сцена была как сцена. Работники ставили новую декорацию, передвигали мебель и суетились. Участвовавшие в объявленной пьесе, в костюмах, набеленные и нарумяненные, ходили по сцене, кто попарно, кто в одиночку. Несколько танцовщиц, одетых в коротенькие юбочки с блестками, порхали по сцене. Одна перебежала сцену на носках, другая упражнялась в тщательном выделывании какого-нибудь па, третья вертелась на одной ноге, растопыря руки; корнет подвел меня к Саше и, потрепав ее по плечу, сказал:

— Вот она, попрыгунья стрекоза!

Саша была худенькая, стройненькая, черненькая девочка, с живыми глазками и плутовской улыбкой.

— Смотри, на осрамись! — сказал ей барин.

Она опустила глаза.

— Посмотри-ка на меня!

Саша бросила ему взгляд, который весьма искусно выражал любовь самую пылкую.

— А где-же другие сюжеты?

— Парашка! — крикнул корнет, и молодая высокая девушка, с темною, большою косой, круглым личиком, вздернутым носиком и темными глазками, в розовом атласном коротеньком платье, обшитом черными кружевами, с розой в голове и кастаньетами в руках, робко приблизилась к барину.

— Ну, иди, что модничаешь-то, не укусят! Точно виноватая! Какие нежности еще!.. говорил ей барин.

Параша грустно взглянула на корнета.

— Да смотри у меня, — продолжал он: — танцовать как следует.

— Я... кажется... начала было Параша.

— Ну, ну, без рассуждений у меня, строго прервал ее барин: — намедни при губернаторе осрамилась, хоть он и сказал, что хорошо, да это только из учтивости, а уж я-то знаю. Он даже утверждал, что ты будто лучше Саши: ну да это потому, что он не знаток в этом деле, а меня-то не надуешь.

Соперницы послали друг другу по долгому, блестящему, злому, насквозь пронизывающему взгляду. Во взоре Саши виднелось торжество любимицы, глаза Параши выражали сознание силы и вместе с тем жгучую ревность. Улыбки обеих высказывали презрение друг к другу.

— Ну, ступай, чего глазеешь! Налюбовались твоею прелестью, — сказал корнет, не зло, но насмешливо Параше.

Она взглянула на него влажным, от набежавших слез, взором и, грустно, опустя голову, исчезла в глубине сцены. Хохот Отлетаева прикрыл ее отступление. Оркестр играл польку и Саша сделала несколько па в сторону.

— Извините, — сказал я корнету: — вы смеетесь, а вам должно быть жутко. Слезы этой девушки падают на вашу совесть. Между вами, если не драма, то маленький роман.

Коротенький, отвечал он: — было и прошло — вот его заглавие; а содержание — любил и разлюбил.

— В ее глазах заметил я безграничную к вам преданность, и, вместе с тем, отчаяние, грусть... она плакала...

— Параша! — крикнул он.

В одно мгновение, оживленная этим зовом, быстро и весело, в два прыжка, очутилась она около барина. Саша, в свою очередь, испуганная и встревоженная, стояла тоже подле него.

— Посмотри-ка на меня! — сказал он Параше.

Она взглянула на него непередаваемым взглядом и молча говорила: я люблю тебя, неблагодарный! Саша между тем, без слов приняв театральную позу и ловко изогнувшись, подставила ему свое нахальное личико.

Отлетаев посмотрел на одну, потом на другую... Обе улыбались. Настала минута тревожного молчания.

— Нет, сказал корнет: — эта лучше! — и потрепал Сашу по щеке.

Соперницы снова смерили одна другую взглядом и, по знаку барина, разошлись в разные стороны, а корнет, обратясь ко мне, произнес:

— Ну, что вы хотите, неисправим, хоть брось! — и, махнув рукою, пошел в сторону. В зале раздались аплодисменты...

— Начинать! Антракт длинен,—сказал Отлетаев и, крикнув: — участвующие в „Путанице“ на сцену! — обратился ко мне — пойдемте в залу.

Занавес уже взвилась, когда мы вошли в залу. Играли и сыграли—вот все, что можно было сказать о ходе пьесы“ [1]).

Относительно „дивертиссемента, составленного из разных танцев“, автор более словоохотлив:

„Саша, с шарфом в руках, влетела на сцену, и дружный взрыв аплодисментов встретил и проводил танцовщицу. Но вот раздались первые такты качучи, и покинутая Параша, полная огня и неги, с страстным взором, вбежала на сцену. Затрещали кастаньеты, одна сладострастная поза сменялась другой, гибкий стан изгибался как змея, глаза бросали молнии; Параша была хороша...

[1]) Кн. Г. Кугушев, op. cit стр. 172—179.

Настала торжественная и решительная минута. Обе танцовщицы-соперницы выбежали на сцену и заняли, каждая свою сторону. Solo Саши покрыли апплодисментами сам хозяин, Трезвонин и Агафон, solo Параши встречало взрывы грома со стороны князя, меня и Хвостикова, пересевшего ко мне. Публика разделилась на две партии. Но когда обе танцовщицы, с ненавистью в душе, но с улыбкой на устах, нежно обняв друг друга, понеслись по сцене, одна желая превзойти другую, когда началась между ними ровная и сильная борьба, — наши партии, каждая отстаивая свою танцовщицу, слились в один общий гул одобрения. Танцовщицы задыхаясь от волнения и усталости, пролетели еще раз по сцене, сделали два-три прыжка и, остановясь в грациозных позах, кончили поединок, вызывая дани нашего удивления. Увлеченный Отлетаев, забывшись в пылу восторга, схватил букет и в одно мгновение бросил его на сцену. Обе танцовщицы кинулись поднять его, но барин крикнул: — Саше! — и она с торжеством взяла цветы, а обиженная соперница грустно отошла в сторону" [1]).

О том, как „проходил роли" корнет Отлетаев со своими крепостными артистами в повести имеется, не менее чем предыдущая, характерная сценка:

— Где Сергей Васильевич?

— У себя-с, — отвечал вошедший лакей.

— А именно?

— В Монплезире-с...

Добравшись до увеселительного замка, я предпочел не входить в главную дверь, откуда неминуемо попал-бы в театральную залу, а обогнуть строение и, воспользовавшись балконною дверью, войти прямо в комнату хозяина. Предначертав себе такой план действий, я привел его в исполнение и застал Отлетаева в халате, в кресле, за стаканом кофе, с трубкою в зубах и с тетрадью в руке. Сидя таким образом, он суфлировал какую-то роль актрисе Маше, игравшей вчера старуху и плясавшей русскую. Маша делала руками сильные жесты.

— Дура! — говорил корнет. — Не так, повтори!..

„Ах! если-б ты знал — кричала Маша — всю силу

[1]) Ibid, стр. 181—182.

моей страсти; если-б ты понимал то отчаяние, которым полна душа моя, если-б ты мог сочувствовать слезам моим"...

— Хорошо! громче! замечал хозяин.

„Если-б у тебя было сердце, а не гранит"...

— Хорошо...

„Ты бы сжалился надо мной, ты бы не бросил меня, не оклеветал меня... Ах Андре!.. Андре.

— André, — сказал корнет.

— Андре, я говорю-с Андре, — сказала Маша.

— Да дура, пойми ты, André, а не Андре. Ну, скажи André.

— Андре-с.

— Фу, ты дубина какая! Поди скажи, чтобы во всей пьесе, где André, поставили Жорж... Ну, повтори...

— Жорж, — сказала Маша.

— Ну пусть будет Жорж! — сказал я, все стоя в дверях, и желая прекратить начинавшую утомлять меня сцену.

— Это вы? — сказал хозяин. — Mille pardons, я в халате. Вы меня застаете за моим ежедневным занятием. Измучили они меня просто. Садитесь, прошу вас! Куда прикажите? — говорил хозяин, обратившись к Маше: — ступай, вели переменить имя, да смотри у меня учить роль: да скажи там на сцене, чтобы первые два акта без меня репетировали, а третий оставить, без меня не начинать, а притти доложить: кончили, мол, первые два. Ну, ступай, да смотри не переври.

— Никак нет-с, — сказала Маша и вышла, а корнет обратился ко мне:

— Извините, прошу вас. У меня как утро настанет, так возня: одного научи, другому покажи, как и что. С одною роль пройти, третью заставь па делать, гардероб распредели, а тут бутафорская часть: все я сам, голова кругом пойдет, право! [1]).

Как расправлялся корнет Отлетаев (В. С. Танеев) с ревнивицами из своего театрального гарема показывает очень короткий и вместе с тем очень красноречивый диалог между „барином" и его гостем:

— А что-б она впредь не ревновала, знаете, что я сделаю?

[1]) Ibid. стр. 217—219.

— Например? — спросил я.

— Выпорю Парашу! [1])

De Passenans, долго живший в России в конце XVIII в. и в начале XIX в., рассказывает в своей книге „La Russie et l'esclavage", что горничные и служанки некоего помещика Б. делались в случае надобности актрисами, золотошвейками и пр. „Они в одно и то же время, — продолжает он, — его (г-на Б.) наложницы, кормилицы и няньки детей, рожденных ими от барина. Я часто присутствовал при его театральных представлениях. Музыканты являлись в оркестр, одетые в различные костюмы, соответственно ролям, которые они должны были играть, и, как только по свистку подымался занавес, они бросали свои фаготы, литавры, скрипку, контрабас, чтобы сменить их на скипетр Мельпомены, маску Талии и лиру Орфея: а утром эти же люди работали стругом, лопатою и веником. Особенно уморительно было видеть, как г. Б., во время представления, в халате и ночном колпаке величественно прогуливался между кулисами, подбадривая словами и жестами своих крепостных актеров". Когда помещик Б. отправлялся в другое свое имение, за ним ехало не менее 20 кибиток с его наложницами, актрисами, танцовщицами, поварами и пр. На каждой станции раскидывали огромную палатку, где помещался барин со своими наложницами, а в другой 20 человек увеселяли его пением во время обеда.

Акварель из альбома Hampeln'a [2]) дает нам такую картину „вояжа" помещика со своим театрально-крепостным гаремом: сам он в картузе и с трубкой, франтовски одетый, но с распахнутой догола грудью, сидит верхом на красивом белом коне; сзади него, на том же коне, сидит, как и помещик, верхом, простоволосая девка в алом сарафане; она лихо подбоченилась левой рукой и повидимому свистит; впереди две босоногих плясуньи, из коих одна в синем сарафане, а другая в нелепом подоткнутом французском платье, напоминающем моду XVIII в., „антраша" последней оголяет одну из ее толстых босых ног далеко выше колена, сзади следует поющий хор других „девок", числом 7,

[1]) Ibid, стр. 245.

[2]) Воспроизведена в красках на отдельном листе в I т. „Великой Реформы". Изд. т-ва И. Д. Сытина (под названием „Гарем помещика").

в красных и синих сарафанах, кроме одной, центральной фигуры на акварели Hampeln'a — одетой в голубое платье XVIII в., с зеленым галстуком на шее декольте; костюм ее, гитара в руках на алой ленте и „господская" прическа не оставляют сомнения в принадлежности „красавицы" к крепостным жрицам Мельпомены, а ее босоногость и приплясывание дают основание предполагать, что крепостной балет не всегда пользовался трико, в угоду барину.

Разумеется, там, где помещик „третировал" своих „комедианток", как гаремных невольниц, сценическое искусство не создавало любой из них привилегированного, сравнительно с простой крепостной „девкой", положения, как это было обыкновенно у помещиков, — подлинных ценителей драматического творчества. Скорей наоборот! — Именно благодаря искусству они чаще подвергали себя риску за малейшую оплошность исполнения вызвать суровую кару хозяина. Тому же помещику Б., как передает De Passenans, не понравилась однажды игра главной актрисы, изображавшей Дидону (в опере того же названия); он вбежал на сцену и при всей публике отвесил тяжелую оплеуху жертве своей низменной страсти, вскричав: „я говорил, что поймаю тебя на этом. После представления отправляйся на конюшню за наградой, которая тебя ждет". И несчастная Дидона, поморщившись от боли, вновь вошла в свою роль как ни в чем не бывало [1]), хоть и прекрасно знала, что, доведя роль до конца, получит гонорар, позорность которого кажется в наше время чудовищной.

Однако в то „доброе старое время" палки и розги, как свидетельствуют современники, вызывали несколько иное, чем в наше время отношение и, выражаясь словами А. С. Гацисского (см. его „Нижегородский театр"), „никому не были в диковинку".

Особенно показательно привычное отношение к телесным наказаниям в воспоминаниях актрисы А. И. Шуберт. Будучи сама крепостного происхождения (из дворовых), Александра Ивановна Шуберт повидимому хорошо усвоила с детства психологию окружавшего ее общества дворецких,

[1]) Passenans, II, стр. 140 — 141. Впоследствии эта крепостная актриса была сослана в отдаленную деревню за то, что, вследствие дурной болезни, лишилась голоса.

камердинеров и артистов, „которые тогда все были из крепостных, констатирует она, купленных казною у разных господ, или из вольноотпущенных. За исключением Прова Садовского, вышедшего из купцов, Орлова дворянина, пожалуй Шумского (Чеснокова), впрочем отец его торговал старым платьем и, вероятно, тоже происходил из крепостных, быть может, еще двух-трех, — почти все, составлявшие гордость русского драматического театра, оперы и музыки, были из крепостных. У нас часто бывала жена кучера, не помню, какого барина, дочь которой сделалась потом знаменитой актрисой Репиной (впоследствии жена Верстовского“ [1]).

„Хотя случалось самой видеть—объясняет А. И. Шуберт—как их бьют (т.-е. крепостных), но я не придавала этому значения, потому что... воспитывалась под сильным битьем: тогда считалось так нужно. При воспоминании о моем детстве, ни малейшей злобы нет в моем сердце. Мои родители тоже были крепостные, но они не жаловались“ [2]). Даже напротив! — мать артистки А. И. Шуберт с удовольствием вспоминала старые времена и крепостное право. Часто говаривала, что за „помещиками хорошо жилось на всем готовом, а нужду узнали, как на волю вышли“ [3]). „За всякие шалости расправа была короткая: пощечина, за ухо, за волосы, подзатыльник. Проглотишь и пойдешь, как ни в чем не бывало и за обиду не считалось: всех били, без битья обойтись было нельзя“ [4]).

Брат А. И. Шуберт имел по ее словам на дому уроки танцев. Учились все взрослые. Помню, на виолончели у него учились играть двое взрослых парней, чьи-то крепостные, и одному из них, Порфирию, плохо приходилось: он был бестолков и брат его очень бил. Такой огромный верзила плачет, бывало, и слова не смеет сказать. Хотя мне его и жаль было, но меня не возмущали поступки брата: я была убеждена, что так и быть должно. Брат был горяч и даже барышням от него доставалось: он их

[1]) „Моя жизнь“, воспоминания артистки А. И. Шуберт (1827—1833 г. г.) СПБ. 1911 г. Изд. дирекции имп. театров. Стр. 13.
[2]) Ibid, стр. 59.
[3]) Ibid, стр. 9.
[4]) Ibid, стр. 8.

иногда смычком бивал по ногам [1]). Когда брат А. И. Шуберт отдал ее на воспитание к М. И. Воронцову и его гражданской жене Терезе Федоровне, у которых была дочка Сашенька, обоим девочкам жестоко доставалось от их общего воспитателя: „Вероятно я боялась розог, так как Воронцов очень любил сечь меня и Сашеньку. Повидимому, он сек без всякой злобы, — просто порка доставляла ему удовольствие. Помню, как-то на масляницe, мы с Сашенькой пристали к нему, чтобы он свел нас на Адмиралтейскую площадь, где тогда устраивались горы. Он обещал, но с условием, что мы позволим себя выпороть не в зачет. Мы согласились. Отстегавши нас, не особенно впрочем больно, он сдержал свое обещание. Не понимаю, почему Тереза Федоровна смотрела на это хладнокровно. Странный он был человек. Говорили, что прежде он был актером, потом служил сыщиком в полиции“ [2]).

С трудом верится, чтобы розги были так уже страшны отроковице А. И. Шуберт, если она прогулку на масленичное гулянье согласилась (как сама в этом сознается) купить „поркой“ „не в зачет“. Тут, очевидно, на лицо уже привычка к телесному наказанию и привычка глубоко вкоренившаяся, если правда, что „Воронцов очень любил сечь“ и так „просто“ в глазах девочки, что „порка доставляла ему удовольствие“. Эта привычка, притупившая чувство стыда и боли при наказании розгами, нисколько, между тем (как это ни странно для нашей эпохи!) не оказала влияния на чувство самолюбия маленькой А. И. Шуберт: — когда в 30-х годах она поступила в петербургскую театральную школу, то „дурацкий колпак“, употреблявшийся там для наказания нерадивых, был тяжко-выносимым позором для ученицы А. И. Шуберт. — „Такое наказание, — пишет она в своих воспоминаниях — было для меня хуже битья. Впрочем, — тут-же прибавляет она, — меня жестоко выдрали ремнем за то, что я по просьбе одной воспитанницы передала записку от нее ее „предмету“. Ремнем драли много и жестоко. Хотя я никому не жаловалась, но почему-то

[1]) Ibid, стр. 16—17.
[2]) Ibid, стр. 21—22.

это дошло до брата. Однажды в праздник он пришел ко мне... снял с меня пелерину и, осмотревши руки и спину, ужаснулся обилием синяков“ [1]), ужаснулся тот, кто сам, как сообщает А. И. Шуберт, привык на уроках танцев бить сгоряча смычком по ногам барышень.

---

[1]) Ibid, стр. 25.

V. Купля-продажа крепостных артистов.

Не была в то время „в диковинку“ и продажа крепостных людей отдельно от земли семьями или по одиночке, продажа, вызывающая в наше время исключительно жуткое чувство в тех случаях, когда объектом ее является артист или артистка, стало быть личность особо одаренная и потому казалось бы особенно страдавшая от подобного произвола. Но таковы были нравы, таков был обычай, возмущавший десяток Радищевых и оставлявший равнодушными миллионы Ивановых того времени. „Продажа помещиками крепостных, говорит Е. Н. Опочинин, была в то время самой обыденной коммерческой сделкой. За людей, знавших какое-либо ремесло или искусство, платили, конечно, дороже, чем за обыкновенных крестьян. Наиболее высоко ценились люди, обученные какому-нибудь художеству: живописцы, актеры и музыканты, особенно последние“ [1]).

С некоторыми юридическими подробностями договоров купли-продажи крепостных артистов знакомит нас особенно обстоятельно книга князя А. Л. Голицына „Из прошлого, материалы для истории крепостных помещичьих театров в Орловской губернии“ (Орел, 1901 г.). Здесь приводится между прочим случай продажи в 1805 г. помещицей Л. П. Чертковой прапорщику А. Д. Юрасовскому за 37.000 р. ассигнациями „крѣпосного музыкальнаго хора, преизрядно обученнаго музыке, образованнаго въ искуствe семъ отмѣнными, выписанными изъ чужихъ краевъ, сведущими въ своемъ деле музыкальными регентами, всего 44 крѣпосныхъ

[1]) См. „Театральная Старина“ М. 1902 г., стр. 160.

музыканта съ ихъ жены, дѣти и семействы, а всего на всего съ мелочью 98 человѣкъ... изъ нихъ 64 мужска и 34 женска полу, въ томъ числе старики, дѣти, музыкальные инструменты, піэсы и прочія принадлежности". Как видно из договорного условия, продавались эти люди не только как музыкальные, но и как театральные исполнители; именно в поименном списке оркестра отмечается, например, „отмѣнная, зело способная, на всякія антраша донсерка, поведенія крайне похвальнаго и окромя всево того лица весьма пріятнаго", упомянуто въ том же списке и о том, кто „умеетъ изрядно шить, мыть бѣлье и трухмалить". При этом Л. П. Черткова „не въ ответе" „коли изъ поименованныхъ выше 98 крепосныхъ людей убыль какая ученитца, отъ какихъ ни на есть смертныхъ случаевъ или убивствъ", но „коли у сихъ крепосныхъ людей приплотъ какой окажется", она не имеет права „удерживать приплотъ сей у себя въ свою пользу, а также и доплаты за ниво ничего не полагаетца". „А что касатца можетъ до утечки кого ни на есть изъ прописанныхъ... въ случаѣ, этого въ ответе вдвойню супротивъ цѣны, за которую продала... А буде музыкальныя люди съ дороги разбегутца всѣ... отдать Юрасовскому всю полученную сумму вдвойне, да опричь того еще сто рублевъ за убытки, проторы и сумленіе".

История сохранила мало сведений о театре Юрасовского. Тем ценнее для нас афиша, согласно которой подвизались некоторые из купленных от Л. П. Чертковой артистов на домашнем театре А. Д. Юрасовского 23 года спустя и проливающая свет на сценическое искусство „живого товара". Вот этот исторический документ во всей неприкосновенности его орфографии:

1828 г.

Афиша.

Сего 18 11-го мая 28 году
Въ Сурьянинѣ Болховскаго уѣзду
сего числа

опосля обеду по особливому сказу крепосными людьми прапорщика Алексѣя Денисовича, совместно съ крепостными брата ево Маера Петра Денисовича при участіи духовнаго

хора Александры Денисовны Юрасовскихъ на домовомъ театрѣ Сурьянинскомъ

представлено будетъ:

„Разбойники Средиземнаго моря“

или

„Благодѣтельной Алжирецъ“.

большой пантомимной балетъ въ 3-хъ дѣйствіяхъ, соч. Г. Глушковскаго, съ сраженіями, маршами и великолепнымъ спектаклемъ.

Сія піэса имеетъ роли исполненныя отменною пріятностью и полнымъ удовольствомъ почему на санктъ-петербургскихъ и московскихъ театрахъ часто играна и завсегда благосклонно публикою принимаема была. Особливо хороши декораціи: наружная часть замка Бей, пожаръ и сраженія. Музыка г. Шольца, въ коей Васильевъ, бывшій крепосной человѣкъ графа Каменскаго играть будетъ на скрипкѣ соло соч. Шольца; танцовать будутъ (вершить прышки, именуемыя антраша) въ балетѣ: Антоновъ Васька, Хромина Васютка и Згорина Донька втроемъ (pas de trois); Картавая Аниска — соло; Антоновъ Васька, Родинъ Филька, Згоринъ Захарка и Деминъ Ванька вчетверомъ (pas de quatre); Згоринъ Захарка, Петровъ Сидорка, Храминъ Картушка втроемъ (pas de trois); Хромина Васютка и Згорина Донька вдвоемъ (pas de deux).

За симъ дано будетъ:

„Ярманка въ Бердичеве“.

или

„Завербованный Житъ“.

Препотѣшной разнохарактерной, комической пантомимной дивертисманъ, съ принадлежащими къ оному разными танцами, аріями, мазуркою, русскими, тирольскими, камаринскими, литовскими, казацкими и жидовскими плясками

за симъ

крепосной Петра Денисовича Юрасовскаго Тришка Барковъ на глазахъ у всѣхъ проделаетъ слѣдующія удивительныя штуки:

Въ дутку, пустымъ ртомъ соловьемъ засвищетъ, заиграетъ бытто на свирели, забрешетъ по сабачьи, кошкой замяучитъ,

медведемъ зареветъ, коровой и телкомъ замычитъ, курицей закудахчетъ, петухомъ запоетъ и заквохчетъ, какъ ребенокъ заплачетъ, какъ подшибленная сабака завижжитъ, голоднымъ волкомъ завоетъ, словно голубь заворкуетъ и совою кричать приметца. Две дудки въ ротъ положетъ и на нихъ сразу играть будетъ, тарелкою на палкѣ, а сею последнею уставя въ свой носъ крутить будетъ, изъ зубовъ шляпу вверхъ подкинетъ и сразу ее безъ рукъ на голову наденетъ; палкой артикулы делать будетъ бытто мажор, палку на палке держать будетъ и прочее сему подобное проделаетъ. Въ заключеніе горящую паклю голымъ ртомъ есть приметца и при семъ ужасномъ фокусе не только рта не испортитъ, въ чемъ любопытный опосля убедитца легко можетъ, но и груснаго вида не выкажетъ.

За симъ раскажетъ нѣсколько прекурьезныхъ разсказовъ изъ разныхъ сочиненій, наполненныхъ отменными выдершками,

а взаключеніе всево:

духовный хоръ крепосныхъ людей Александры Денисовны Юрасовской исполнитъ нѣсколько партикулярныхъ пѣсенъ и припевовъ.

За симъ

уважаемые гости съ фамиліями своими почтительнѣйше просютца къ ужину въ сатъ въ конецъ липовой алеи, туды, гдѣ въ своемъ мѣсте стоитъ аранжирея.

Алексѣй Денисовичъ Юрасовскій
Маеръ Петръ Денисовичъ Юрасовскій

11 мая 1828 г.

(Афиша эта сохранилась в двух экземплярах, напечатанных неизвестно в какой типографии).

Как сообщает кн. А. Л. Голицын, „под помещение театра на время представлений, отводился громадный манеж, где настилали пол и ставили места для „смотрителей“, а у стен устраивали ложи“.

Нередко крепостных артистов приобретала и дирекция императорских театров. Одно из первых таких приобретений имело место в 1800 г. Объектом его явилась балетная

труппа „знаменитого“ Екатерининского фаворита Семена Гавриловича Зорича, подвизавшаяся в Шкловском „Эрмитаже“.

„К сожалению,—говорит Н. В. Дризен [1]), — история того времени оставила нам незначительные данные о театральных представлениях Зорича. Кое о чем можно только догадываться. Кое-что вытекает из показаний современников. Повидимому, у Зорича находились две постоянные труппы: драматическая и балетная. Кроме того, был хор певчих и оркестр музыки, роговой в том числе. С. В. Тучков в своих „Записках“ пишет: „театр и оранжерея с преогромными залами скоро были построены, хотя комедианты его были посредственны и лучшие сочинения были играны охотниками (т.-е. любителями) и кадетами. Но балеты были весьма хороши, а также музыка и певчие“. Из других источников мы узнаем, что в спектаклях принимали участие великосветские любители. Например, французские оперы разыгрывали княгиня Е. А. Долгорукая, генерал-поручица графиня Мелина, русские трагедии и комедии— кн. П. В. Мещерский с женой и др. Даже балет исполнялся иногда любителями, хотя основной элемент его заключался все-таки в крепостных артистах. О техническом оборудовании театра Зорича мы знаем только то, что для торжественного спектакля в честь императрицы Екатерины II (23 мая 1788 г.) до семидесяти раз менялись великолепные декорации... После смерти Зорича и ликвидации его имущества сводный брат покойного, Давыд Гаврилович Наранчич, предложил дирекции императорских театров приобрести Шкловских „тансеров и тансерок“. В эту эпоху (1800 г.) директором императорских театральных зрелищ был известный А. Л. Нарышкин. Он командировал в Шклов балетмейстера Вальберга, который выбрал „восемь человек мужеска и шесть человек женска пола“, очевидно, наиболее пригодных для дирекции. При этом был составлен список избранных—из тансеров: Фома Шамборский, Герасим Бекер, Роман Бекер, Кирилла Скоробогатый, Семен Куськин (он же Куськов), Христьан Будкевич, Евсей Филиппов (Полетыка), Ефрем Семенов (Чутиков); из тансерок: Катерина Азаревичева, Елена Даховникова (она же Янкилевичева), Наталья Сонина,

[1]) Н. В. Дризен. К истории крепостного театра„ Шкловский балет“ „Столица и Усадьба“, 1914 г. № 12—13, стр. 10.

Анна Бакурина (она же Ласимовичева). Марья Гушинская, Елизавета Кондратьева (она же Суворова).

Все они были определены на службу дирекции, и положено им жалованье: 200 руб. в год каждому, сверх того квартира, дрова и на „постройку платья“ от 10 до 20 рублей.

Из числа поименованных „тансерок“ в истории нашего балета сравнительно прославилась Катерина Азаревичева, „действительно отличавшаяся в Павловское царствование“. Все остальное числилось в фигурантах и „существенной роли в театре не сыграло“, — констатирует Н. В. Дризен [1]).

Спрашивается, сколько же было заплачено дирекцией императорских театров за этот крепостной „Шкловский кордебалет“?

Впервые о Шкловских крепостных артистах вспоминают официально в 1812 году. Повод к тому дает некий венгерский дворянин Черноевич, именующий себя „племянником С. Г. Зорича“.

Из прошения Черноевича на „высочайшее имя“ видно, что племянник С. Г. Зорича озабочен тем, чтобы „повелено было исключить их (т.-е. артистов) из-за меня (Черноевича) из подушного оклада“.

Когда конторе императорских театров было предложено „свыше“ ответить, „когда и на каком основании взяты были на придворный театр 14 человек танцовщиков и танцовщиц?“, „сделано ли распоряжение об исключении их из ревизии“ и „какое сделано наследником Зорича за тех артистов удовлетворение“, контора ответила, что, по сведениям ее, „показанные“ танцовщики и танцовщицы взяты императорским театром в 1800 году без всяких условий. Об исключении же их из ревизии дирекция не могла сделать своего распоряжения потому, что они всегда числились и числятся принадлежащими г. Зоричу или его наследникам [2]).

Несмотря на исчерпанность, казалось бы, поднятого Черноевичем вопроса, он вновь всплывает в 1821 г. в связи с „высочайше утвержденной комиссией по долгам и делам Шкловского имения“. На этот раз контора императорских театров разъясняет, что „большая часть упомянутых людей

---

[1]) Op. cit., стр. 11.
[2]) Op. cit., стр. 11.

выбыла уже из дирекций, некоторые из них умерли, другие всемилостивейше награждены пенсионом, а иные находятся в офицерских чинах, так что остается теперь не более 5 человек, да и те за долговременность уже выслужили узаконенные лета для получения пенсионов. Из сего комиссия усмотрит, что нынешний владелец Шклова, венгерский дворянин г. Черноевич, не должен и не может иметь какого-либо притязания на упомянутых людей" [1]).

Более подробные и интересные сведения дошли до нас о приобретении дирекцией императорских театров знаменитой Столыпинской труппы.

Дело было так. После пожара в 1805 году Петровского театра, театральная дирекция получила высочайшее разрешение на постройку в Москве нового театрального здания. Во время постройки этого театра московский домовладелец Пашков устроил в своем доме, на углу Знаменки и Моховой, театральную залу-сцену, куда вместе с вольнонаемными была приглашена труппа крепостных актеров А. Е. Столыпина, состоявшая из 70 человек. Когда в 1806 г. владелец труппы собрался продать ее, актеры выбрали из своей среды старшину (Венедикта Баранова), который от лица всей труппы подал императору Александру I прошение следующего содержания:

„Слезы несчастных никогда не отвергались милосерднейшим отцом, неужель божественная его душа не внемлет стону нашему. Узнав, что господин наш, Алексей Емельянович Столыпин, нас продает, осмелились пасть к стопам милосерднейшего государя и молить, да щедротами его искупит нас и даст новую жизнь тем, кои имеют уже счастие находиться в императорской службе при Московском театре. Благодарность будет услышана Создателем Вселенной и он воздаст спасителю их".

Такие выражения, как „слезы несчастных" и „стон", этих крепостных актеров, которым судьба грозила разлукой с императорской сценой, достаточно красноречиво говорят о преимуществах службы, коими пользовались они на этой сцене сравнительно с частной. И это несмотря на то, что крепостные отнюдь не были приравнены к свободным артистам в смысле обращения с ними, — не говоря уже

[1]) Op. cit., стр. 11.

о том, что на афишах перед их фамилиями пропускали буквы Г. (господин или госпожа), с ними продолжали обращаться „отечески", а именно, — как говорит С. П. Жихарев в „Записках Современника" [1]), — „когда они зашибаются, что случается нередко, то им делают выговор особого рода". „Какого рода выговор,—замечает И. Н. Игнатов [2]),— видно хотя бы из письма того же Жихарева от 18 октября 1805 года, обещающего рассказать „историю о том, отчего из двух актрис, сестер Лисицыных, старшая сделалась госпожею Бутенброк и почему она перед самым венчанием была высечена розгами". Известно также, что бывший крепостной музыкант Шариков [3]) за то, что, был в „безобразно пьяном виде", вызвал такую резолюцию своего ближайшего начальства: „отправить Шарикова в часть, наказать его там розгами, с объявлением, что если еще раз будет замечен в неприличном поведении, то будет в то же время исключен из дирекции и отдан в солдаты". Тем же словом начальство пригрозило и другому чернышевскому музыканту Сервилову. Далее, если купленные артисты не оправдывали возлагавшихся на них надежд, их без стеснения определяли на мелкие театральные должности до истопников включительно".

„В 1815 году музыкант Московского театра из столыпинских крепостных Тимофей Фролов Муромцев убежал из Москвы, прожил долго в Костромской губернии, где занимался обучением игре на фортепиано помещичьих детей. Пойманный, он объяснил: „целью побега сего было, дабы укрыться от начальства". Так как Муромцев, кроме побега, обвинялся в покраже фортепиано и так как он был нужен в оркестре, как хороший музыкант, то о нем завелась длинная переписка. Начальство не сомневалось, что в данном случае без телесного наказания обойтись никак невозможно, „но если он после публичного телесного наказания, которому может быть подвержен, возвратится в театр, то не может быть помещен ни в оркестре, ни в какие другие должности по театру употреблен". Петер-

---

[1]) См. „Дневник студента" (1805 — 1807).

[2]) „Театр и зритель", ч. I. Изд. „Задруга". М. 1916 г. стр. 76.

[3]) Был куплен дирекцией в числе прочих оркестровых музыкантов от обер-шенка выс. двора д. т. с. Чернышева.

бургское высшее начальство вместе с московским управляющим нашло выход из затруднения: „Хотя преступления музыканта Муромцева и заслуживают законное и примерное наказание, но из уважения к званию артистов, контора, по представлению вашего превосходительства, соглашается, дабы оный Муромцев был наказан отцом келейно, со всею строгостью, и после посажен под строгий арест, но где и на сколько времени — сие представляется на благорассуждение Ваше. В случае если после сего наказания оный Муромцев не исправится, то будет отдан в солдаты. О чем благоволите приказать ему объявить“ [1]).

„Келейное“ телесное наказание артистов императорских театров практиковалось руками отцов их не только в начале XIX века, но и много позже и порою не по „внушению“ дирекции театра, а по собственному почину родителя „проштрафившегося“ лицедея. Так, из воспоминаний А. И. Шуберта мы узнаем, что даже „первые сюжеты“, каким был знаменитый впоследствии А. Е. Мартынов, не были вполне гарантированы и застрахованы от прихоти „отеческого“ наказания.

„Мартынов, — рассказывает А. И. Шуберт [2]), — соорудил себе новую пару платья. Лежала она на стуле, прикрытая платочком... Отцу его понадобились деньги, он взял платье и потихоньку от сына заложил его. Когда Ал. Ев. узнал об этом, он вскипел гневом. От природы он был деликатный и кроткий, но тут вспылил и наговорил отцу дерзостей. Тот повел его на Съезжую высечь за непочтение к родителю. Так уж квартальный сам стал усовещивать отца.

- Что ты делаешь, безумный? Ведь это твой кормилец, подлец. И тебе не жалко срамить его? Как уж они там поладили — только Мартынова не высекли. В это время актер-комик не имел такого высокого значения, как теперь. Поговаривали: „Эка невидаль дураков-то играть! Это легко!“ [2]).

Но возвратимся к „слезному прошению“ столыпинских актеров!

[1]) В. Н. Погожев. „Столетие организации императорских московских театров“, кн. 2-ая, стр. 276 — 282.
[2]) Op. cit., стр. 41.

Их слезное прошение было препровождено через статс-секретаря кн. Голицына к обер-камергеру А. А. Нарышкину, который не замедлил представить императору следующее объяснение: „г. Столыпин, находящуюся при московском вашего императорского величества труппу актеров и оркестр музыкантов, состоящий с детьми их из 74 человек, продает за сорок две тысячи рублей. Умеренность цены за людей, образованных в своем искусстве, польза и самая необходимость театра, в случае отобрания оных, могущего затрудниться в отыскании и долженствующего за великое жалованье собирать таковое количество нужных для него людей, кольми паче актрис, никогда со стороны не поступающих, требуют непременной покупки оных. Всемилостивейший государь! По долгу звания моего, с одной стороны, наблюдая выгоды казны и предотвращая немалые убытки театра, от приема за несравненно большее жалованье произойти имеющие, а с другой стороны, убеждаясь человеколюбием и просьбою всей труппы, обещающей всеми силами жертвовать в пользу службы, осмеливаюсь всеподданнейше представить милосердию вашего императорского величества жребий столь немалого числа нужных для театра людей, которым со свободою от руки монаршей даруется новая жизнь и способы усовершенствовать свои таланты, и испрашивать как соизволения на покупку оных, так и отпуска означенного количества денег, которого ежели не благоволено будет принять на счет казны, то хотя на счет Московского театра, с вычетом из суммы, каждогодно на оный отпускаемой“.

Однако государь нашел цену слишком высокою и повелел директору театров склонить продавца к уступке. А. Е. Столыпин скинул 10.000 рублей, и его труппа была, таким образом, приобретена по высочайшему повелению за 32.000 руб. Сделка состоялась 27 октября 1806 г.; деньги, отпущенные дирекции из государственного казначейства, были уплачены 21 ноября того же года с условием возвратить означенную сумму в течение 8 лет по 4.000 руб. в год [1]).

[1]) Е. Н. Опочинин. „Театральная старина“.

Из крепостных актеров А. Е. Столыпина пользовались в свое время успехом: И. П. Кураев, очень талантливый комик, А. И. Касаткин, певец и актер того же амплуа, Я. Я. Соколов, тенор (прославился в опере „Иосиф“ и в „Водовозе“), Лисицын, хороший в ролях дураков и шутов, любимец райка (о котором С. П. Жихарев в „Дневнике студента“ говорит: „гримаса в разговоре, гримаса в движении“), Василий Репин, очень даровитый актер [1]), Кавалеров, игравший слуг, Баранчеева, прекрасная grande dame, Уваров, замечательный опереточный певец, Караневич (превращавшая, по словам С. П. Жихарева, роли молодых любовниц в старых), Носова, водевильная актриса с превосходным голосом, Бутенброк (до замужества Лисицына), недурная певица, о которой критик того времени говорит, что „это была баба плотная, белая и румяная, но зубы уголь-углем“, Лисицына (сестра Бутенброк), талантливо исполнявшая роли старух [2]) и, наконец, знаменитая В. Б. Новицкая, снискавшая себе славу в оперетке под именем Вариньки Столыпинской [3]).

Эти прекрасные актеры, однако, особенно отличались в пору крепостного режима, сделавшись же „казенными“ артистами, они, что называется „распустились“. Возможность утверждения такого печального факта явствует из слов императора Александра I, которому игра этих актеров вовсе не понравилась. „Твои ахтеры совсем испортились!“ заметил император заведовавшему театром Нарышкину. — „Когда же, не может быть, Ваше Величество, — отвечал остряк Нарышкин, — как им испортиться, когда они играют на льду“. (В то время под театром помещались погреба с винами [4]).

[1]) Его дочь Надежда Васильевна Репина (1809 — 1867), была известной артисткой, служившей одно время примадонной московской оперы, но перешедшей впоследствии на водевильные роли. Ее муж — композитор А. Н. Верстовский, б. директор императорских московских театров.

[2]) Лисицына — „старуха“ выдвинулась случайно: во время представления „Русалки“, игравшая роль Ратины Померанцева внезапно заболела; режиссер Сандуков заставил Лисицыну сыграть за больную, сам загримировал дебютантку сухими красками так, что та расплакалась от боли, но зато все, когда она надела костюм Померанцевой, приняли ее за таковую и, так как она мастерски провела ее роль, то и стала с тех пор любимицей публики.

[3]) В. Б. Новицкая вышла впоследствии замуж за известного писателя Н. Страхова.

[4]) См. М. И. Пыляев. „Старая Москва, гл. VII.

В начале же XIX века, как сообщает М. И. Семевский [1]), были проданы гуртом в казну до тридцати лиц обоего пола, составлявших труппу Бахметева, барина-любителя театра. В документе купли-продажи, рядом с именами актеров или актрис, означено было и их амплуа. И все эти „благородные отцы", „резонеры", „первые любовницы и любовники", „простаки и простушки", были проданы помещиком за 30.000 ассигнациями.

Довольно интересны подробности приобретения дирекцией императорских театров в 1826 г. хористов б. управляющего этим театром А. Л. Нарышкина, который еще в 1807 году, в виду стесненных материальных обстоятельств, предложил на службу императорских театров своих 22 крепостных певчих.

Согласно заключенному тогда с А. Л. Нарышкиным договору, дирекция обязалась на „всю вообще означенную певческую капель производить жалованье ассигнациями по 8,500 рублей в год, каковую сумму выдавать по равным частям по истечении каждого месяца, а для малых певчих карету".

Но вот в 1825 году умирает А. Л. Нарышкин, и его сын и наследник всего имущества, Кирилл Александрович, вырабатывает новые условия с певчими, о которых хорошо осведомляет нас такое их прошение от 27 июня 1825 года:

„Пользуясь от господина нашего повелением, мы находимся в службе при дирекции по контрактам 12 лет и на предь сего 6 лет, что и составит службы нашей 18 лет включительно и ныне текущий контракт, который должен кончиться сего года сентября 1-го числа, а как мы утруждали его превосходительство просьбою об увольнении нас в числе 16-ти человек на волю с семействами, со взносом 15,000 рублей, на что его пр-во и согласен, только с тем, что увольнение последовать может по окончании контракта, им заключенного. Вследствие сего и обращаемся с просьбою в контору дирекции императорских театров, если она находит нас нужными для продолжения службы при дирекции, то бы причислила нас к действи-

[1]) Предисловие к „Запискам" Л. П. Никулиной-Косицкой. „Русская Старина", 1878 г., т. XXI.

тельной службе, с доплатою господину выкупной суммы и с производством всего того содержания, какое мы получаем ныне по контракту".

„Прошение Нарышкинских артистов" — говорит Н. В. Дризен [1]) — встретило сочувствие дирекции: повидимому, они несли там ответственную работу. В то время оперный репертуар был очень разнообразен. Официальные справки насчитывают 115 пьес, из них много трагедий и комедий с пением. Большинство этих произведений сейчас благополучно забыто, например: „Сумбурщица жена", „Опрокинутая повозка", „Скитающиеся комедианты" и т. д. Между прочим, эти пьесы требовали много аксессуарных ролей, на которые дирекция метила наиболее способных певчих. Кроме того, имела их в виду для обучения воспитанников театрального училища по классу пения. Таким образом дело вполне налаживалось, когда настроение Нарышкина вдруг изменилось: вновь учрежденная комиссия над имениями Нарышкина не соглашалась рассрочить уплату выкупной суммы, как того желала дирекция. Об этой перемене курса сами певчие сообщили конторе. Главный комитет, обсудив вопрос, решил пока воздержаться от покупки, тем более, что владелец хора предлагал его вновь „на прежних условиях". Кончилось тем, чего комитет поставил в известность крепостных артистов Нарышкина, что с 1 сентября 1826 года они свободны от своих обязянностей.

На эту „новость" имеющие быть „свободными от своих обязанностей" возопили к дирекции в форме такого прошения: „Известны мы о вашем решении от дирекции отказом, — пишут они конторе, — но униженно просим не оставить нас. Мы увольняемся от нашего господина откупом на волю, четырнадцать человек за 8 тысяч рублей, и, как известно Дирекции, что нашего жалованья остается неполученным слишком 4.000 руб. за семь месяцев, по сентябрь сего 1826 года, то и просим очистить нас и отослать оную сумму в Комиссию, через которую мы должны получить квитанцию. Просим, не отлагая до времени, которого остается мало, нам же надо приискать способы

[1]) Н. В. Дризен. „К истории крепостного театра в России". „Нарышкинские певчие". („Столица и Усадьба", 1914 г. № 1, стр. 14).

к роду жизни. Удовлетворите нашему прошению и мы останемся благодарны".

„К тому времени, — замечает Н. В. Дризен — в комитете опомнились и другими глазами взглянули на прошение. Во-первых, как ни подсчитывали голоса театрального хора, не хватало очень существенного, а именно, теноров, которые были у Нарышкина; — во-вторых, время увольнения певчих совпадало с коронацией Императора Николая I (сентябрь 1826 года), когда в усиленном хоре нуждались.

„После долгих разговоров и пересудов, торг, в конце концов, состоялся, выразившись в сумме 8 тысяч рублей за 15 человек. Вот имена приобретенных хористов (по голосам):

„Басы: Степан Волков, Василий Шведов, Никита Милюков, Дмитрий Нижегородов.

„Альты: Макар Червин, Василий Марков.

„Тенора: Никита Соловенков, Петр Шелканов, Давыд Семихатов, Тихон Воеводин, Федор Петренков, староста Воробьев.

„Дисканты: Федор Верещастин и Адриан Петров.

„С этой минуты Нарышкинские певчие из рабов становятся временно обязанными перед дирекцией; согласно условию они должны прослужить еще 10 лет, после чего получают звание „свободных артистов". Иначе им грозит податное сословие [1])".

Приблизительно к этому времени относится и покупка дирекцией императорских театров крепостных музыкантов графа Сологуба из Горыгорецкого имения (Могилевской губернии), — покупка в общем неудачная, так как по отзыву дирижера Ершова „из десяти человек не нашлось ни одного, который мог бы быть употреблен в оркестр. Так как, к счастью для дирекции, среди этих музыкантов набралось 6 человек певчих, то, по указанию князя Волконского, их „употребляли в хоры", а прочих... в бутафоры [2])".

„Бывало и так, — отмечает Н. В. Дризен [3]), — что живой товар продавался в рассрочку. Подобный случай

[1]) Ibid, стр. 14.
[2]) Общ. Арх. М. И. Д. оп. 97 2121 д. 4477, 1829—1832 г.г.
[3]) Н. В. Дризен: Op. cit. Гл. Покупка артистов. „Сто ица и Усадьба" 1915 г. № 29, стр. 8.

произошел с крепостным человеком Дмитрия Ивановича Киселева, Иваном Перелецким, по профессии музыкантом, купленным в 1811 г. дирекцией императорских театров за 2000 рублей с рассрочкою по 500 руб. ежегодно.

„Бывали, наконец, случаи, когда отчаявшись получить свободу через дирекцию, крепостной артист предлагал собственные гроши для выкупа. Такой случай был со скрипачом Афанасием Ахматовым, дворовым человеком штаб-ротмистерины Веры Ивановны Хлюстиной. Ахматов числился, повидимому, хорошим музыкантом, так как играл в Итальянском театре первую скрипку и получал довольно внушительный по тому времени оклад — 960 рублей в год. Однако, репутация его, как артиста, — пишет Н. В. Дризен, — не давала ему особенных шансов на приобретение его дирекцией, тем более, что и цена, назначенная Хлюстиной, была сравнительно высокой — 4 тысячи р. Тогда музыкант пошел на хитрость. Он предложил дирекции разделить ее расходы пополам: две тысячи даст казна, а две тысячи заплатит он, и из собственного капитала!.. Дирекция согласилась, но обусловила договор следующей подпиской Ахматова: во-первых, что он „внесенные им две тысячи впоследствии требовать отнюдь не будет“, а, во-вторых, что он, присоединясь по покупке к императорскому Московскому театру, не в праве требовать уже на содержание свое более того количества, на которое он по просьбе своей изъявил желание, т.-е. жалованья по 600 руб., на квартиру 150 руб. и по 5 саж. дров в год, исключая, когда контора сама, увидя труды его и усердие, рассудит сделать прибавки к жалованью или протчему содержанию [1])“.

В общем Н. В. Дризен признает, что время с 1806 г. по 1827 г. особенно богато приобретениями дирекцией за счет частно-владельческих имений. Можно сказать, что наиболее видные представители русской знати числились среди продавцов „артистических душ“. У Столыпина, как мы уже знаем, куплена целая труппа и 19 человек музыкантов; у князя Демидова (помещика Московской губернии, Богородицкого уезда), куплен актер Степан Мочалов, отец

[1]) Архив стар. дел Моск. губ. правл. за 1822 г., № 82855.

знаменитого трагика. У действ. камерг. кн. Волконского (в Бронницком у., Московской губ.) — актеры Пруссаков и Михайло Зубов, у действ. статск. сов. Салтыкова (Нижегородской губ., Арзамасского у.) — актер Василий Воеводин; у ген.-поруч. Загряжского (Тамбовской губ. и округа) — танцоры Марк Барков и Петр Велеусов и дочь Баркова дансерка Аграфена и др.

Как констатирует тот же Н. В. Дризен (собравший в общем ценные материалы к истории русского театра) и после 1827 г. в театральном архиве весьма нередко встречается оффициальная переписка по поводу ходатайства какого-нибудь дворового человека, желающего поступить на службу дирекции, предварительно выкупившись у своего барина, или предложение самого барина продать дирекции своих крепостных артистов; при чем цены „артистическим душам“ владельцы их заламывали по тогдашним временам баснословные.

Для примера укажу на следующие справки: De Passenans в его „La Russie et l'esclavage“ говорит между прочим об актрисе, купленной за 5.000 руб., — цену, сравнительно с которой должна показаться скромной цена, запрошенная А. Е. Столыпиным за каждую из своих актрис (в среднем по 600 р.). Граф Каменский, о театре которого будем говорить дальше, приобрел от помещика Офросимова крепостных его актеров мужа и жену с шестилетней дочерью, мастерски танцовавшей „качучу“ и „тампет“, за целую деревню в 250 душ. Крепостной актер-поэт рязанского предводителя дворянства Д. Н. Маслова, Иван Сибиряков, ценился своим владельцем в 10.000 руб. и именно эту сумму заявил в 1818 г. Н. Маслов графу М. А. Милорадовичу, когда последний принял участие в хлопотах по освобождению Сибирякова от крепостной зависимости [1]). За ту же сумму и в том же году был выкуплен на волю знаменитый Щепкин (см. ниже).

Обыкновенно дирекция, покупавшая крепостных арти-

[1]) Этому И. С. Сибирякову обязан своим возникновением Рязанский театр, коего директором стал барин Сибирякова. „Благоприятный случай сей много содействовал к удовлетворению страсти его на рязанской сцене. Сибиряков раскрыл свои дарования и принес много удовольствия публике. Тут начал он и рифмотворствовать“ (Труды общ. люб. рос. слов. ч. 12 М. 1818 г. 90—91).

стов, отпускала их „вечно на волю". Однако, последнее выражение надо понимать очень условно, так как таких артистов, как показано выше, наказывали за проступки в духе крепостного режима и даже грозили „солдатчиной".

Особенно удачной покупкой дирекции оказалось приобретение в 1829 г. у камергера Ржевского всего его балета, состоявшего из 21 танцовщицы. По отзыву Ф. Ф. Кокошкина, директора московских театров, „несколько танцовщиц образовали прекрасных солисток и актрис" [1]), остальные же составили „необходимый" для огромной сцены Петровского театра „очень хороший corps de balet".

Дирекция знала, куда обратиться! В Москве у Ржевского был не только подлинно художественный театр [2]), но и прекрасная танцовальная школа, выведшая „на свет божий" не одну, а десятки простых дворовых девок.

Из переписки братьев Булгаковых [3]) видно, что покупка балета у Ржевского не была для дирекции императорских театров простой случайностью. Вот иллюстрационный отрывок.

„Вчера на Итальинском театре плясали верноподданные чудака старого камергера Ржевского, после фарсы „Per la musica il fanatico". Театр был набит. Сбор составил 3.600 руб. On s'attendait á quelque chose de mauvais, mais ce n'était pas mal. Il faut que ces pauvres filles ayent réellemant des dispositions pour danser, commt elles le font, n'ayant eu pour maître que leur maitre et seigneur. Он на эти фарсы пробухал 4.000 душ и теперь танцовщиц своих хочет (passez moi le terme) продать дирекции по 1.000 р. штуку, и, право, это за ничто. Это бы хорошее было приобретение для дирекции театральной. Говорят, что Ржевский, сидя в ложе, что на сцене, все повторял, прыгая на стуле: „Анюта, выше подымай! Грушенька, руки, руки!" Девочка, делавшая Амура, прелестна, прочие — cosi, cosi..."

Кстати сказать, крепостной балет вообще был в большой моде в ту эпоху, несмотря на жестокие порой условия его комплектования.

[1]) В числе их Ситникова, Харламова, две сестры Михайловы и Карасева (см. „Полубарские затеи", М. И. Пыляева).
[2]) На Никитской улице.
[3]) „Русский Архив". 1901 г.

Эта барская прихоть расточителей того времени достаточно хлестко наказана бессмертным Грибоедовым, осмеявшим устами Чацкого одного из типичных русских сибаритов начала XIX века, который „для затей

На крепостной балет согнал на многих фурах
От матерей, отцов отторженных детей.
Сам погружен умом в зефирах и амурах.
Заставил всю Москву дивиться их красе;
Но должников не согласил к отсрочке:
Амуры и зефиры все
Распроданы по одиночке [1]).

К чести дирекции императорских театров, она покупала, вернее выкупала крепостных артистов целыми семьями, никогда не „отторгая" детей от матерей. К тому же, как ни как, служба бывших крепостных на сцене императорских театров разумеется была легче и уж вне сомнения почтеннее, чем под ферулой любого помещика. К тому же многие помещики — и это бывало нередко — выжимали из своих артистов что называется последние соки, алчно спекулируя на их талантах и познаниях. Известно, например, что раззорившийся князь Одоевской существовал за счет своего крепостного оркестра, посылая его играть везде, где хорошо платили. „Некоторые отпускали своих актеров и музыкантов наниматься в городских театрах (конечно, в пользу барина)", другие же „сами содержали труппы в городах и давали представления за деньги" [2]).

Принудительное обращение крепостного человека в актера являлось порой таким непосильным бременем для несчастного, что понуждало его, уже не мешкая, искать возможности откупиться на волю. Об этом, в частности, красноречиво-убедительно сказано у народного поэта И. С. Никитина (умер в 1861 г.) в отрывке из его поэмы „Городской голова":

Эх, Марья Львовна! Ты на волю
Сама недавно отошла:
Ты, значит, в милости была
У барина: и чаю вволю
Пила, и все... А я, как пес,
Ел, что попало. С тумаками

[1]) Повидимому, М. И. Пыляев ошибается, усматривая в этих стихах прямой намек на Ржевского, который, как указано выше, продал дирекции Императорских театров весь свой балет, а не по одиночке.
[2]) Ек. Летнова: „Креп. интел.". От. Зап. 1883 г. № 11.

Всей барской челяди знаком.
Отец мой, знаешь, был псарем,
Да умер. Барин жил на славу:
Давал пиры, держал собак;
Чужой-ли, свой-ли, чуть не так,
Своей рукой чинил расправу.
Жил я не думал, не гадал,
Да в музыканты и попал.
Ну, воля барская, известно...
Уж и пришло тогда мне тесно!
Одели, выдали фагот, —
Играй! Бывало – пот пробьет,
Что силы дую,—все нескладно!
Растянут, выдерут изрядно, —
Опять играй! Да целый год
Таким порядком дул в фагот!
И вдруг в отставку: не годился!
Я рад—молебен отслужил,
Да, видно, много согрешил:
У нас ахтер вина опился —
Меня в ахтеры... Стало,—рок!
Пошла мне грамота не в прок!
Бывало, что рога приставят,
Твердить на память речь заставят,
Ошибся—в зубы! В гроб бы лег, —
Евграф Антипыч мне помог.
Я, значит, знал его довольно,
Ну, вижу—добр, давай просить:
„Нельзя-ль на волю откупить? —
Ведь откупил! А было больно! —
И пятерней Семен хватил
Об стол.—Эх ма! собакой жил! [1])

Впрочем, грубая эксплоатация артистических дарований своих крепостных отнюдь не обычное явление той эпохи. Рядом с ней не редкость в то время чувство уважения к „искре божией“ „своего человека“ и как следствие такого чувства — отпуск таланта на волю или безвозмездная передача артистов на службу „казне“. Так, например, известно, что целый балет, пожертвованный графиней Головкиной Московскому Воспитательному Дому, поступил затем в ведомство театра. (В числе танцоров числились: Моисей Лилеев, Филон Нечин, Савелий Соловьев, Лукьян Прокофьев; среди дансерок: Варвара Колосова, Варвара Герасимова и Степанида Устинова, по отметкам конторы — „все три девки“ [2]).

Бывало также, что и в крепостном состоянии артистам была предоставляема значительная свобода использования

[1]) И. С. Никитин. Полн. собр. соч. Т. I. СПБ. 1911 г. стр. 292—293.
[2]) Общ. Арх. М. И. Д. оп. 97/2121, д. № 770.

своего дарования, как, например, семейству Барсовых, содержателям театра в Курске [1]), о которых М. С. Щепкин так тепло отзывается в своих „Записках". „Старший из этих сыновей, — говорит Щепкин про Барсовых, — был уже на воле, а меньшие — еще крепостные, и меня удивляло одно: они тоже были господские, а с ними — и их господа [2]), и весь город обходились не так, как с крепостными, да и они сами вели себя как-то иначе, так, что я даже завидовал им, и все это приписывал не чему иному, как именно тому, что они актеры" [3]).

---

[1]) Н. Полевой в своих „Воспоминаниях о Русском театре" говорит: „И в Курске был также театр, заведенный тамошним помещиком, богачем Анненковым, но я не видел его, и у Анненкова застал только два хора музыки. Из его труппы вышел Щепкин, а другие остатки ее встречал я еще на ярмарочном театре в Коренной. Помню, что трагический актер Анненкова играл там Дмитрия Самозванца Сумарокова, и кричал ужасно"..

По поводу этой цитаты следует заметить, что Щепкин „вышел" не из Анненковского театра, а из театра графа Волькенштейна (см. ниже).

[2]) Мне не удалось установить, кто именно владел Барсовыми, возможно, что и Анненков, о котором говорит Н. Полевой в связи с именем Щепкина.

[3]) „Записки и письма М. С. Щепкина". М. 1864 г., стр. 94.

VI. Великие из крепостных.

Вообще неверно мнение, будто разница в общественном положении господ и крепостных артистов всегда и всюду создавала между теми и другими непереходимую пропасть. Уж одно то, что талант и обаяние таланта, случалось, вели к браку между помещиками и их лучшими актрисами, говорит убедительно против такого мнения. Наверное нередки были и такие случаи выражения барского восторга, какой имел место в жизни Глинки, когда он, увлеченный превосходным пением крепостной актрисы, не постеснялся при всем собрании гостей поцеловать у нее руку. Ведь артистическая душа всегда чувствует необходимость поклонения перед талантом!

Нередки были, повторяю, и случаи раскрепощения талантов. В архиве дирекции императорских театров — в „Списке людям, составляющим Московский театр 1816 г." под рубрикой „Бывшие в окладах за помещиками, отпущенные от них вечно на волю и не избравшие рода жизни, в действительной службе при театрах находящиеся" — в числе вольноотпущенных находится имя и Степана Федоровича Мочалова, отца знаменитого Павла Степановича Мочалова [1]). Степан Федорович был известным в свое время трагиком [2]). Выдвинули его на первое место

[1]) Про отца его сказано, что на службу дирекции он вступил 15 марта 1806 г., был дворовым человеком т. с. Николая Никитича Демидова, записан по 5 ревизии Московской губ. Богородского округа, при селе Сергиевском и отпущен вечно на волю. У него жена Авдотья Ивановна и дети: сыновья Павел 14 л., Платон 13., Василий 8 л. и дочь Мария 17 л.

[2]) Род. в 1775 г. Начал сценическую карьеру в театре Медокса в Москве.

и определили его амплуа пьесы „Железная маска", „Разбойники" и „Трогательная драма".

По словам Н. Полевого, Мочалов (отец) был любимцем Москвы — высокий мужчина, с благородным лицом, и ему прощали, что он иногда закрикивался, и, выражая ужас, разевал ужасно рот, стучал в гневе каблуками и часто не знал ролей; Фингал, Граф Вальтрон, Сын любви, Алексей (Семейство Старичковых) были его торжеством" [1]).

С. Т. Аксаков говорит, что в двух-трех ролях Мочалов-отец был безукоризненно хорош; особенно в пьесах „Гваделупский житель" и „Тон модного света", но во всех остальных драмах и комедиях являлся плохим актером, главным образом, вследствие полного отсутствия какого бы то ни было понимания роли. „Однажды ему удалось произвести на зрителей огромное впечатление неожиданным порывом одушевления и с тех пор он перестал совершенно работать над новыми ролями, применяя только удавшийся ему в первый раз прием. Прием этот состоял в следующем: в каком-нибудь патетическом месте роли он бросался на авансцену и с жаром скорым полушопотом произносил несколько фраз, чем обыкновенно увлекал толпу. Эффект этот он иногда применял совершенно невпопад, но — так велика сила неожиданности — почти всегда срывал аплодисменты. Эти дешевые лавры дурно повлияли на него: он сделался чванливым, тщеславным, стал работать спустя рукава и в довершение всего загулял" [2]).

Его сын „Паша", которому суждено было стать гениальным трагиком, вдохновенным реалистом-новатором, укрепляющим новое направление в драматическом искусстве („игра нутром"), родился крепостным (1800 г.—1848 г.) и в крепостном именно театре почерпнул первое понятие о сценическом творчестве, дань которому Россия возместила ему неувядаемыми в пыли веков лаврами.

И не надо забывать, что бессмертный Павел Степанович как по характеру дарования, так и по взглядам на

---

[1]) „Репертуар Русского Театра" изд. И. Песоцким — „История Русского Театра".

[2]) См. „Знаменитые актеры и актрисы", очерки А. В. Швырова, стр. 303.

искусство, является прямым наследником и ревностным последователем своего отца.

Во всем обязан он отцу, — и хорошим и дурным. До последних мелочей это копия отца, но копия гениальная.

Даже в отношении болезненного самолюбия Мочалов-сын „сделан" Мочаловым-отцом.

— Знаете ли вы, кто это? — вопрошает Павел Степанович толпу, окружившую памятник Минина и Пожарского.

Знают.

— А знаете-ли, кто я?

Не знают.

— Глупая, необразованная чернь! — вскричал взбешеный трагик.

Мы улыбаемся. Но ведь и эта выходка плод отцовского воспитания, которое рядом с душеспасительной поркой сына допускало принуждение матери снять сапоги с того же сына, потому что „гению служить почетно". А такой именно факт имел место в жизни впечатлительного „Паши", когда он вернулся домой со своего дебюта в роли Полиника.

„Восторженный и легко предающийся увлечениям, отец Мочалова лучше других мог оценить его талант, мог постигнуть силу дарования, дававшую молодому Мочалову возможность достигать того, над чем напрасно бились уже прославившиеся актеры. Отец готов был преклониться перед сыном и, по своей увлекающейся натуре, требовал того же преклонения от других. Один раз, показалось ему, сын превзошел сам себя; он играл с таким „подъемом", какой даже для него не был обычен. И отец, возвратясь домой, крикнул жене, указывая на сына:

— Снимай с него сапоги!

Жена, удивленная необычайным требованием, чтобы мать снимала сапоги с взрослого сына, спросила, для чего это надо делать.

— Твой сын гений, — отвечал Мочалов-отец, — а снять сапоги у гения нестыдно!" [1]).

[1]) П. И. Игнатов: Павел Степанович Мочалов. Петербург 1922 г. Изд. „Колос". Стр. 23.

Но почему же именно путем „снимания сапог“ пожилой женщиной со взрослого и небольного человека должно было выразиться, по мнению С. Ф. Мочалова, преклонение перед гением его сына? На этот вопрос имеется один ответ — крепостническая закваска воспитания Мочалова-отца, выросшего в сознании, что низшее существо должно всегда в признании высшего унизиться перед последним грубо-физическим образом. Снимать сапоги, „чесать пятки“ у своих господ, отвешивать им поясные поклоны, „к ручке барской приложиться“ — это было каким-то императивом для „крепостной души“, какой-то потребностью, не требовавшей в ту-эпоху дальнейших объяснений.

Но для Мочалова-сына, в ком гордость гения боролась с рабскою наследственностью, нужны были конечно эти „объяснения“, нужен был ответ на вопиющий вопрос — откуда в жизни сеть трагических противоречий, откуда эта пропасть между действительностью и чаемым идеалом!

Он не находил ответа и отсюда его тоска, великая тоска настоящего трагика и настоящего гражданина.

„Мы знаем, — говорит И. Н. Игнатов в этюде о П. С. Мочалове, — что с малых лет жизнь должна была представляться ему раздвоенной; одна сторона, житейская, действительная, была полна мелочей, ничтожностей, пустых желаний, другая существовала в мечте, в театральном представлении, в блеске сценических огней, — это была жизнь величественная, яркая, полная силы, далекая от пустой ничтожности и жалкой серенькой мелочности ежедневных житейских забот“ [1]).

„Гамлет“ в представлении Мочалова видел, — говорит Белинский — „что мечты о жизни и самая жизнь совсем не одно и то же, что из двух одно должно быть ложное, и в его глазах ложь осталась за жизнью, а не за его мечтами о жизни“ [2]).

„Он был грозен и страшен, когда говорил, что земля ему кажется куском грязи“ и „давал“ Гамлета, подлинно презиравшего „людей ничтожных, который желал бы убежать не только от них, но и от самого себя“.

[1]) Ibid, стр. 39—40.
[2]) Ibid, стр. 41.

Мочалов...

После этого светлого имени, самого звучного в истории нашего театра, трудно назвать кого-либо из крепостных актеров, чье бы имя не потускнело совсем от этого сопоставления.

Один лишь Щепкин, Михаил Семенович по праву может занять место рядом с гениальным Мочаловым.

Щепкин — это новая школа. Щепкин — это подлинный расцвет самобытного Русского Театра. Это заветное слово того благородного реализма, которое свято хранят наши лучшие театры, в том числе Художественный К. С. Станиславского вместе с московским Малым театром — „Домом Щепкина". Щепкин — это целое направление в русской драме. Это боевой клич труда. Это кристаллизация труда в лаборатории таланта. Это выпад против „нутра", необразованности, лени. Щепкин это тот лозунг, который властвует на нашей сцене больше полусотни лет.

Щепкин для России то же, что Тальма для Франции!

И странные бывают совпадения в истории! Роль Данвиля в комедии Делавиня „Урок старикам" почти одновременно исполнялась в Париже Тальмой, а в Москве Щепкиным; тем и другим превосходно и вызывающе к мертвым традициям. Ведь оба были родоначальниками новых школ!

Но еще страннее совпадение в общественном положении этих новаторов! — оба были сыновьями дворецких; т.-е. оба были рабского происхождения подобно бессмертному Квинту-Росцию Галлу, рабу-новатору в театре древнего Рима.

О Щепкине написано много; но самое ценное это то, что он сам написал о себе, — „Записки актера Щепкина". („Мои записки, объясняет Щепкин, будут иметь одно достоинство — истину. Я ничего не солгу, а записываю только то, что было в действительности". Стр. 146).

Приведу из этих записок наиболее характерное для очерка о крепостных актерах.

„Я родился в Курской губернии, Обоянского уезда, в селе Красном, что на реке Пенке[1]) в 1788 г. ноября 6

[1]) Эти начальные строки писаны рукою А. С. Пушкина, из какового факта С. Т. Аксаков правильно заключает о важности интереса, который придавал великий поэт запискам великого актера.

числа. Отец мой Семен Григорьевич был крепостной человек графа Волькенштейна... Мать моя Марья Тимофеевна была также из крепостных, пришедшая в приданое за графиней... Крестный отец мой был пьяный лакей, а (крестная) мать — повариха... Я рос, быв утешением родителей и господ... Отец же мой, которому из своего дома видна была школа, нарочно наблюдал за мною, и однажды, как скоро увидел, что я навострил лыжи в рощу, отправился и сам туда, наломав дорогой добрый пучок розог и найдя меня, препорядочно выпорол. По окончании экзекуции, во время которой я кричал во все горло, притащил меня в школу, (и) разбранил учителя, что не смотрит за мною... Гнев отца произвел свое действие... В скором времени, по настоянию матери, которой слишком жаль было, что бедного ребенка учитель... так жестоко наказывает, отвезли меня в Кондратовку... к тамошнему священнику отцу Дмитрию... Из всего этого времени я только и помню, что на другой день моего поступления он нещадно выпорол меня розгами... Когда пришло время везти меня (учиться) в Белгород.., не постигая слез матери... я очень помню — спрашивал у ней, чего она плачет? Разве в Белгороде меня всякий день будут сечь? — Как видно для меня ничего ужаснее не было. На что мать сквозь слезы говорила: „ох, дитятко, может быть и это будет!..“ На другой день мы благополучно прибыли в село Красное... в резиденцию господ... Отец между разговором сказал, что завтра мы едем в Белгород, а сегодня вечером будем смотреть оперу „Новое семейство“, которую будут играть музыканты и певчие (графа)... Я это принял равнодушно; я не знал, что в этот вечер решится вся будущая судьба моя... (Так как граф) имел хороший оркестр музыкантов и порядочный хор певчих, то для разнообразия удовольствий основал домашний театр, чем забавлял детей, которым было от 10 до 12 лет, равно и все дворовые люди утешались этою забавою; а вместе с тем и сам граф вдвойне наслаждался своей выдумкой. Он так рассуждал, что этим доставит детям забаву, музыкантам занятие, а дворовым людям, которых, разумеется было очень много, случай провести время полезнее, нежели за картами или в питейном доме... Сколько сведений приобрел я в продолжение

двух суток, которые я прожил в резиденции господина моего... [1])

Вскоре после описанного, будучи учеником городского училища Суджи, Щепкин и сам выступил на любительской сцене [2]). „Женские роли, пишет — Щепкин,— назначены были учащимся девицам: но почтенные родители, сановники и супруги восстали против этого: „как дескать, можно, чтобы наша дочь была комедианткой...“ [3]). Старуху и служанку играли мальчики, а любовницу сестра моя: ее можно было заставить играть...[4]). Когда учитель сделал приглашение (на спектакль) городничему, то он... сделал вопрос: не будет ли в этом представлении чего-нибудь неприличного? Но когда учитель уверил, что, за исключением барыни, которая бьет свою девку башмаком, нет ничего такого,— „ну, в этом нет еще ничего предосудительного!“— сказал городничий.

Спектакль прошел удачно. Городничий перецеловал всех участников; „меня же, объясняет Щепкин, для отличия от прочих, согласно моему званию, погладил по голове, потрепал по щеке и позволил поцеловать свою ручку, что было знаком величайшей милости, да прибавил еще: „ай да Щепкин! Молодец! Бойчее всех говорил; хорошо, братец, очень хорошо! Добрый слуга будешь барину!“ Между тем „родители... везде громко кричали... что, дескать, как можно детей благородных отцов занимать такими мерзостями, и что как те отцы одурели, что позволили детей своих сделать скоморохами; дело другое дети Щепкина: ну, их и род уж такой! Из них все, что хочешь, делай!“ Отец же Щепкина, не раз бывавший в столичных театрах, отнесся к игре сына тоже неодобрительно, однако не с точки зрения приличия, а с точки зрения искусства:— „дураки вы, дураки! За такую игру и вас всех и учителя выдрать бы розгами!“

[1]) Следует любопытное описание залы графа Волькенштейна, где имел место домашний спектакль, решивший судьбу будущей знаменитости русского театра.

[2]) В роли слуги Розмарина в комедии Сумарокова „Вздорщица“.

[3]) „В то время,—замечает Щепкин в другом месте,—не было в провинции в обычае сажать и угощать актрис (даже свободных) в гостиной“.

[4]) Так как она была крепостною.

Когда Щепкину было лет четырнадцать, он сыграл „на домашнем театре“ своего господина графа Волькенштейна роль актера в комедии „Опыт искусства“, Степана — сбитенщика в опере „Сбитенщик“, Фирюлина в „Несчастье от кареты“, инфанта в „Редкой вещи“ и уже собирался сыграть на той же сцене роль Фомы в „Новом семействе“ [1]), как случай помог ему поступить в настоящий театр. Это было в Курске в 1805 году. Запил актер Арепьев в труппе братьев Барсовых, и Щепкин, сыграв экспромтом его роль (Андрея — почтаря в драме „Зоя“), стал вскоре после этого успешного дебюта заправским актером, продолжая, однако, оставаться дворовым человеком графа Волькенштейна.

Замечательная игра Щепкина, ставшая чуждой трагического шаблона под влиянием актера-любителя князя Мещерского [2]), поставила его в ряды первейших актеров провинции. Полтавцы особенно оценили заслуги великого артиста и, в выражение своей признательности, выкупили Щепкина из крепостной зависимости. Для собрания нужной суммы был устроен особый спектакль с платой по подписке, при чем князь Сергей Григорьевич Волконский [3]) лично обошел с подписным листом лавки купцов, съехавшихся на Ильинскую ярмарку в Ромны, и собрал требуемую сумму — 10.000 рублей [4]).

---

[1]) См. об этой о ере выше

[2]) Кн. Мещерский ничем не походил на заправского актера: не завывал, не махал руками, не выкрикивал на авансцене „жестокие“ слова вроде „любовь“, „измена“ и т. п., но раскрывал перед зрителем с необычайной правдивостью внутреннюю жизнь изображаемого героя

[3]) Декабрист, дед б. директора императорских театров С. М. Волконского.

[4]) Вот точная копия с этого подписного листа:

„В награду таланта актера Щепкина, для основания его участи, июня 26-го дня 1818 года.

„Кресльі: К. Репнин 200 р.; Божанов 50 р.; князь Сергей Волконский 500 р.; Матвей Почека 50 р.; Григорий Гарповский 250 р.; Франц Реммерс 50 р.; Георгий Забелла 50 р.; Андрей Петровский 50 р.; Неизвестный 25 р.; Потемкин 700 р; Лашкевич 100 р; Галаган 100 р., Д. Алексеев 100 р. Прасковья Почекина 100 р.; полковник Альбрехт 100 р.; фамилии не разобрать 50 р.; Вильгельм Реммерс 25 р.; Алексей Будлянский 100 р.; Кочубей 100 р.; дано 50 р.; Карпов Федот 30 р.; Александр Полетика 50 р.; Катерина Забелина 25 р.; Николай Александрович 50 р.; Елисей Троцына 50 р.; Андрей Брежинский 50 р.; Свечко 50 р.; Оболенский 25 р.; от гр. Алексея Кирилловича Разумского 300 р.; фамилии не разобрать 25 р.; Маркович 25 р.; генерал-майор Десентлоран 25 р; Неизвестный 25 р.; NN—30 р; Федор Шелихов 10 р; Филиппов 25 р; Бесходарный 25 р.; Клица 25 р.; Дмитрий Щемов 20 р.; Чарныш 100 р.; Война 50 р., Война 25; Багреев 100 р.; Багреев 50 р.

Как это ни странно, но в результате этой трогательной выкупной подписки Щепкин лишь перешел из владения графа Волькенштейна в руки князя Репнина, внесшего, в общей сложности 4.000 р. Артист предложил с своей стороны уплатить князю затраченные последним 4.000 р. векселями, но от него потребовали верного поручительства. Такового, однако, долго не находилось. Когда же наконец поручительство принял на себя известный историк Бантыш-Каменский, Щепкин был отпущен на волю вместе с женой и детьми; родители же его оставались еще некоторое время во владении князя Репнина.

Не прошло и года после выхода на волю, как Щепкин дебютировал на императорской сцене и спустя несколько месяцев, именно 6-го марта 1823 года, был зачислен актером Императорских Московских театров, где и прослужил до самой своей смерти (11-го августа 1863 г.), вызывая восторги и пользуясь советами таких поклонников своего таланта, как Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Грибоедов, Аксаков, Белинский, Грановский, Герцен, Станкевич и др.

Щепкин — феномен артистического труда. Это первый русский актер, поставивший технику во главе драматического искусства. „Что-ж бы значило искусство, — пишет он С. В. Шумскому 27 марта 1848 года — если бы оно доставалось без труда... Помни, что совершенство не дано человеку; но, занимаясь добросовестно, ты будешь к нему приближаться на столько, на сколько природа дала тебе средств... Я по себе знаю: я знаю роль, а все повторяю". В другом письме той же даты, именно к бывшей крепост-

И. П. 50 р.; Велецкий 25 р.; Миклашевская 10 р.; от неизвестного 250 р.; NN—25 р.; Павел Гутолмин 50 р.; Михайло Лесевицкий 25 р.; Гаптиков, по переводе получить от полицеймейстера Кицепкова 1992 р.; от инспектора немецкой коллегии Высоцкого 25 р.; от неизвестного 50 р.; от неизвестных 100 р.; Макурин 25 р., Якубович 10 р.; от генерал майора Гельфрейха 25 р.; от Ушакова 25 р., А. Косякова 26 р.; Неизвестный 100 р.; Левченко 50 р.; Ильяшенко 25 р.; Сахновский 25 р.; Василий Галецкий 25 р.; В. Гарновская 25 р.; Павел Иванович Кованько 50 р.; полковник Турский 25 р., Аврам Зеленский (градской голова)—100 р.; А. Кандура 10 р., Бродский 100 р.

„Подписанные полковником Гаптиковым 1992 р., как долг карточный, Кицепковым не уплачены, а равно и еще некоторые суммы из подписанных. На подлинном подписано: А. Имберх.

„Для выкупа Щепкина нужно было 10 000 рублей, а так как подпискою собрано было менее этого, то недостающую сумму князь Репнин принял на себя".

(„Русская Старина", 1875 г., т. 13, стр. 152 — 154).

ной актрисе А. И. Шуберт, Щепкин подтверждает, что артисту „предстоит невыразимый труд: он должен начать с того, чтобы уничтожить себя, свою личность, всю свою особенность, и сделаться тем лицом, какое ему дал автор". И действительно, несмотря на страшное число ролей, переигранных Щепкиным, несмотря на их бесконечное, дикое разнообразие, не смотря на их ничтожность, Щепкин, как свидетельствует С. Т. Аксаков, не пренебрег ни одною из них... „Во все пятьдесят лет театральной службы, Щепкин не только не пропустил ни одной репетиции, но даже ни разу не опоздал".

Как это ни удивительно для артиста XX века, слишком поверхностно подчас трактующего проблему свободы искусства, Щепкин и после выкупа на волю оставался сторонником крепостного режима в театре. Вот подтверждение тому из письма Щепкина к князю А. И. Барятинскому, написанного в 1857 году: „мы не доросли еще до добросовестного труда, и потому за нами нужен присмотр, а то мы как-раз съедем на русское авось, а оно в искусстве, кроме вреда, ничего не принесет. И потому прикажите кому-либо изложить нужные правила, за нарушение которых положить штраф, и чтобы уже тут не было никому никакого снисхождения. Я из опыта вижу, как вредны снисхождения...".

VII. Театр П. А. Познякова (1812 г.).

Что крепостные актеры играли зачастую лучше вольных, об этом можно заключить не только из примера со Столыпинской труппой (см. выше), „испортившейся“ по поступлении в императорский театр, но и из прессы того времени. Вот, например, выдержка из статьи „Театральный феномен“ некоего Ш., помещенной в № 3-м „Журнала Драматического на 1811 год“:

„... Итакъ является, безъ всякихъ предварительныхъ знаковъ, на горизонтѣ искусства театральнаго феноменъ, достойный особеннаго вниманія. Петръ Андреяновичъ Позняковъ [1]) приглашаетъ къ себѣ въ спектакль московскую публику — и московская публика удивилась, нашедши сей спектакль совершеннымъ, или почти совершеннымъ во всѣхъ частяхъ. Играютъ одни крѣпостные люди—но какъ играютъ? Несравненно лучше многихъ вольныхъ артистовъ, которые посѣщаютъ хорошіе общества, для которыхъ открыто блестящее поприще славы и пр. и пр. Двѣ актрисы и буффъ такіе, какихъ я не видывалъ на оперической сценѣ Московскаго театра... Обѣ упомянутыя актрисы плѣнятъ васъ благороднымъ видомъ, прекрасною фигурою, щастливыми лицами, искусною игрою, пріятнымъ голосомъ, чистымъ выговоромъ, вѣрнымъ движеніемъ членовъ съ выраженіемъ и рѣчей; наконецъ, сею смѣлостью въ дѣйствіи, сею довѣренностью къ самимъ себѣ, которые пріобрѣтаются только въ практической школѣ истинныхъ талантовъ! Но одна изъ нихъ—та, которая представляетъ живую, вѣтренную, при-

[1]) В других источниках он назван Поздняковым, что неверно. Н. Е.

вязанную къ веселостямъ и забавамъ свѣтскую женщину— прелестна до чрезвычайности! Но буффъ, на которомъ основывается комическая опера, имѣетъ все качества своего характера... Опера, — которую видѣлъ я, была Школа ревнивыхъ. Сія большая италіянская опера... требуетъ безпрестанной игры многихъ актеровъ, не движущихся только машинъ, но дѣйствующихъ съ интересомъ и умѣющихъ танцовать и довольно знанія въ музыкѣ, расположенной съ особенной трудностью: несмотря на все это, не было ни въ чемъ, ни противъ чего ни малѣйшей погрѣшности... Хвала, хвала почтенному хозяину!".

Этого „почтенного хозяина", как известно, и имел в виду Грибоедов при создании быть может незаслуженно-насмешливых строк Чацкого:

А наше солнышко, наш клад?
На лбу написано: театр и маскарад;
Дом зеленью расписан в виде рощи;
Сам толст, его артисты тощи...
На бале помните, открыли мы вдвоем
За ширмами, в одной из комнат посекретней,
Был спрятан человек и щелкал соловьем —
Певец зимой погоды летней [1]).

Между тем театр генерал-майора и кавалера Познякова [2]) был одним из лучших театров Москвы первого десятилетия XIX века. Н. Полевой говорит, что „будучи страстным охотником до театра, Позняков жил по-барски и имел свою труппу, из которой вышли многие актеры с дарованием" [3]). Спектакли у него ставил известный актер-режиссер Сандунов (Станиславский того времени), а актрис учила жена Садунова, знаменитая „оперическая" актриса, которая спорила в славе с Фелис-Андрие. Из крепостных артисток Познякова особенно прославилась певица Любочинская [4]).

Из той же статьи г. Ш. мы знаем, что костюмы артистов были „руки Локковой". „Кажется, — говорит

[1]) В „Выдержках из старой записной книжки" („Русский архив" 1873 г. № 10) есть указание, что у Познякова был бородач — садовник, который во время бала в тени померанцовых деревьев щелкал соловьем. (См. и в „Вести. Европы", 1814 г. т. 75, № 12).

[2]) На Никитской улице, угол Леонтиевского переулка, там, где впоследствии был выстроен дом князя Юсупова.

[3]) См. „Репертуар Русского Театра" изд. И. Песоцким, 1840 г.

[4]) Превосходно исполняла роль жены президента в „Водовозе" и Раису в „Оборотнях".

г. Ш., — будто актеры никогда не хаживали в другом платье [1]). Декорация кисти Скотиевой — не мудрено же, но как переменяются они? Одно мгновение ока, один тихий шорох и великолепные чертоги превращаются в очаровательную рощу!".

Эти восторженные строки, как сказано, относятся к 1811 году, году расцвета Позняковского театра, а в следующем году, на тех же „крепостных" подмостках увеселяли армию Наполеона французские актеры — „свободные граждане".

Генерал французской армии Боссе приспособил полуразрушенный частный театр Познякова на Никитской ул. Его заново отштукатурили, выбелили, ложи украсили разноцветной драпировкой, занавес сделали из парчи и среди зала повесили 170-ти свечное паникадило, из чистого серебра, взятое в одном из московских соборов. Сцена была обставлена также самым роскошным образом. Граф Дюма, которому Наполеон поручил наблюдение за Кремлем, раскрыл для театра хранилища Кремлевских палат, Чудова монастыря и других церквей — появились бронза, мрамор, старинная прекрасная мебель и т. д. „Гардероб наполеоновского театра мог щегольнуть богатством и роскошью, дотоле еще невиданной ни на одном театре. Здесь не было ничего поддельного и подрумяненного: чистое золото и серебро, дорогая парча, венецианский бархат, алансонские кружева и турецкие шали — пошли на домашний обиход сцены. Все было перешито и перекроено на лад всех веков и наций", хотя, вероятно, мало отвечало новому назначению, и через три дня актеры были готовы давать представления [2]). До нас дошла афиша только одного из спектаклей, сыгранных при Наполеоне в Москве, а именно — спектакля 7-го октября (25-го сентября). В конце афиши значится:

La salle du spectacle est dans la Grande Nikitski, maison de Posniakoff.

[1]) „В самом деле и это немаловажность! Мы весьма нередко видим противное тому и на больших театрах". (Примеч. издателя „Журнала Драматического на 1811 год.

[2]) Ф. Кони „Придворная труппа актеров императора Наполеона в Москве в 1812 г." Пантеон 1840.

Казалось бы, нет основания думать, чтобы в этом наполеоновском „Théâtre Francais à Moscou“, „dans la Grande Nikitski, maison de Posniakoff“, осталось что-либо от русского, да еще крепостнического духа!.. А между тем, как это ни странно, „наибольшим успехом пользовались дивертиссементы, гвоздем которых была русская пляска в исполнении сестер Ламираль, выросших в России, а оркестр Наполеоновского театра состоял из музыкантов барона Фитингофа, бывшего рижского помещика, переехавшего и перевезшего с собой некогда в Москву свой (крепостной) оркестр. (Когда Наполеон стал подходить к Москве, сам барон бежал, а музыкантов своих оставил на произвол судьбы, которая и сделала их придворными французскими театральными музыкантами).

Относительно „русской пляски в исполнении сестер Ламираль, очевидно, заимствовавших „па“ от крепостных „игриц“, генерал Боссе пишет в своих воспоминаниях: „C'est un véritable pas Russe, non point tel qu'il est executé à l'opera de Paris, mais tel, qu'on le danse en Russie. La grace de cette pantomime consiste principalemant dans le jeu des èpaules, de la tête et dans toute l'attitude du corps“.

Относительно же фитингофских музыкантов, подвизавшихся в Наполеоновском театре, нам известен только, так сказать, „финальный аккорд“ их авантюры! А именно: когда французам стало не до них, то их выслали прочь из Москвы и кн. А. А. Шаховской, бывший в то время в ополчении, встретил их „в изорванных сюртуках, очень важно несших духовые инструменты“; оказывается, русские войска доставили их затем на русскую генеральную квартиру, приняв за „неприятельских“, однако, когда оказалось, что они даже „очень приятельские“, как шутя рассказывал Шаховскому гр. Бенкендорф, их решили использовать в качестве затрапезного оркестра [2]).

„Дом Познякова уцелел, — пишет Ф. Кони (op. cit.) — но не избег хищничества победоносной гвардии. Парча, украшавшая ложи, была сорвана, богатые люстры и канделябры исчезли, золоченая мебель лежала в развалинах

[1]) Всеволодский-Гернгросс: „Театр в России в эпоху Отечественной войны“. СПБ., 1912 г. стр. 178.

без штофных подушек. Одни обезображенные кариатиды, единственные свидетели последней буйной сцены, разыгранной в этом театре непризнанными актерами, остались безмолвными сторожами разрушенного храма, где роскошь с искусством еще незадолго праздновали свои торжества. Этот небольшой домашний театр русского барина был избран генералом Боссе для императорской французской труппы и обратился в истинный театр света, где зрителями были воины двадцати Европейских народов".

Наполеон, вступивший в Москву 2-го сентября, покинул ее 17-го октября. Первый отряд, прошедший в разрушенную Москву, находился под начальством поступившего в ополчение кн. А. А. Шаховского. Москва представляла собою груду пепла и развалин. Шаховской побывал и в Позняковском театре, где играли французы при Наполеоне. „На сцене валялись полуразложившиеся трупы лошадей, всевозможная мебель, зрительная зала была наполнена свертками и обрезками материй, из которых артисты выкраивали свои костюмы, здесь же были разбросаны музыкальные инструменты в перемежку с провизией всех сортов, в ложах и галлереях были свалены в кучу зеркала, ковры и другие предметы роскоши, короче сказать, это была картина, не поддающаяся описанию!" [1]).

Об увеселениях Москва стала думать, как сообщает В. П. Погожев [2]), лишь к концу 1813 года. С конца ноября 1813 года открылся ряд спектаклей русской драмы, дававшихся в пользу бедных города Москвы частной труппой, в том же театре генерал-майора и кавалера П. А. Познякова, где за год перед тем играла наполеоновская труппа. Первый спектакль в театре Познякова был дан 30-го ноября 1813 года с оперой „Деревенские певицы", музыка Фиорованти. 1-го января 1814 года там же дан был маскарад, а 13-го мая 1814 года на театре Познякова дана была опера Керубини „Водовоз", в пользу раненых под Парижем русских воинов.

[1]) Всеволодский-Гернгросс: „Театр в России в эпоху Отечественной войны. СПБ. 1912 г., стр. 164.

[2]) В. П. Погожев: „Столетие организации имп. театров". Вып. I, кн. I, стр. 184.

Так как успех спектаклей в Позняковском театре служил явным доказательством спроса московской публики на театр после нашествия „двунадесяти языков“, то директор императорских театров А. А. Майков подал „краткую записку о причинах, по которым необходимо нужно и полезно для казны возобновить в Москве временный театр“, где в числе аргументации указывал, „что нынешние обыватели нетерпеливо ожидают видеть спектакли, по сему г. Позняков, хотя и частный человек, с дозволения тамошнего начальства, открыл собственный свой театр, в котором столь великое стечение бывает зрителей, что в каждый спектакль выручается собранных денег от 2 до 4 тысяч рублей, как то видно из „Московских Ведомостей“ [1]).

Из этой майковской записки видно, что Позняковский театр остался „примерным“ для императорского театра и после „великого погрома“, который суждено было потерпеть в 1812 году обоим театрам.

---

[1]) В. П. Погожев, op. cit. стр. 191.

VIII. Театр князя Н. Г. Шаховского

В царствование Александра I славился в Москве наравне с Позняковским и Дурасовский [1]) театр, резиденцией которого было имение „Люблино". Нам передает мисс Вильмонт [2]), что во время посещения ею этого замечательного храма искусства, на сцене и в оркестре появлялось около сотни крепостных людей; однако, хозяин рассыпался в извинениях по поводу бедности постановки, объясняя ее рабочей порой и жатвой, отвлекшей почти весь его наличный персонал, за исключением той горсточки людей, которую удалось собрать для представления. Разумеется, это было лишь „самоуничижение паче гордости", т. к. крепостные актеры были на самом деле не „от сохи на время", а весьма порядочные исполнители, самый-же театр и декорации очаровали мисс Вильмонт своей нарядностью.

Здесь же следует упомянуть барский в полном смысле этого слова театр князя Хованского, где с большим успехом ставились по преимуществу оперы и балеты.

К сожалению — большими данными об этих прекрасных, по словам современников, театрах мы не располагаем.

Зато в наших руках достаточно и любопытных, и поучительных подробностей о двух других достопримечательных крепостных театрах царствования Александра I—театре князя Шаховского [3]) и театре графа Каменского. Начну с первого.

[1]) Внешность здания этого театра сохранилась и поныне в непритронутом виде.

[2]) См. „Русский Архив", 1873.

[3]) По словам Ф. Ф. Вигеля (см. его „Воспоминания", ч. IV, стр. 41) оба брата Н. Г. и Б. Г. Шаховские „одержимы были сценоманией, но старший имел актеров для своей забавы, а меньшой для прибыли". Прославился, однако, лишь один из них, о котором и идет речь в настоящей главе.

Сведения об этом театре восходят еще к концу XVIII столетия, когда князь Николай Григорьевич Шаховской „держал“ театр в своем ардатовском имении в селе Юсупове и лишь изредка привозил свою актерскую команду на показ москвичам. С 1798 года, когда князь окончательно обосновался в Нижнем-Новгороде и обратил свой домашний театр в публичный, его крепостная труппа уже стала предметом оживленных толков, пересудов, анекдотов. Дело в том, что князь, несмотря на то, что был бравым полковником, беспощадно относился ко всяким вольностям на сцене; между тем эти „вольности“ на подмостках крепостных театров были в то время, как мы уже указывали, некою пряною приправой всякого представления. Как рассказывают, князь Шаховской был беспримерным цензором своей эпохи и вычеркивал из пьес решительно все, что напоминало двусмысленность. Мало того, — и в самой труппе он ввел нечто вроде монастырской дисциплины, требуя непрестанно благопристойности не только в жизни, но и на сцене. Достаточно сказать, что под страхом наказания, он запрещал своим актерам касаться во время игры тела актрисы, во избежание чего они принуждены были находиться друг от друга на аршин расстояния, и даже, когда по ходу пьесы, актриса должна была падать в обморок, ея партнер лишь примерно мог ее поддерживать.

С другой стороны немало смешило современников князя еще то обстоятельство, что в деревне партер его театра набивался подневольной публикой, т.-е. крепостными-же крестьянами, которые сгонялись в театр по наряду и отбывали эту повинность „бездоимочно“, если не считать водки, отпускавшейся иногда князем этим послушным зрителям.

Все „закулисное царство“ князя Шаховского, в котором он, по выражению Ф. Вигеля, „ужаснейшим образом законодательствовал“, сосредоточивалось в большом деревянном доме, находившемся сзади театра. Дом этот был разделен на две половины — мужскую и женскую, всякое сообщение между которыми было князем строжайше запрещено. За все провинности артистов и артисток против нравственности их немедленно ждали самые суровые кары. Общею дисциплинарною мерою были розги и палки; в исключительных же

случаях употреблялись пресловутые „рогатки“ или приковывание к стулу в ошейнике.

Полицейские функции в области театральной нравственности крепостных актрис отправляла с усердием приближенная к князю Шаховскому некая Заразина, подавлявшая при помощи все тех же „душеспасительных“ розог малейшее проявление эротических наклонностей во вверенном ей персонале.

Перечисляя главных „персонажей“ этой исключительно дисциплинированной труппы, А. С. Гацисский в своей любопытной книге „Нижегородский театр“ отмечает, что всех их, т.-е. крепостных актеров князя Шаховского, было более ста человек, „из которых лучшими считались И. Залесский (трагедия и драма). Я. Завидов (драма), соединявший с драматическим талантом еще способности певца-баритона, музыканта, композитора и балетмейстера; А. Вышеславцев (водевиль) и тенор; Ершов Андрей Кузьмич — комик и певец-баритон; Д. Завидова и Н. Пиунова (драма) [1]); А. Залесская, Т. Стрелкова, Ф. Вышеславцева [2]) — комедия. Но главным украшением тогдашней сцены была певица Роза и г. Поляков, который был более известен под скромным именем Миная и который постоянно приводил в восторг нижегородскую публику, особенно в ролях Богатонова („Провинциал в столице“), портного Фибса („Опасное соседство“), Ведеркина („Воспитание“), Бирюлькина („Своя семья“) и др.“ [3]). Кроме названных прославились еще Аксакова, Бешенцева, Краева (опера), И., П. и Л. Надеждины, С. Третьяков, М. Порецкая и Здобнова.

[1]) Ее воспоминания о театре кн. Шаховского приведены ниже.

[2]) Какими знаменитостями и важными барынями стали впоследствии (в 1843 г.) Стрелкова и Вышеславцева, мы знаем из „Записок“ Л. Никулиной-Косицкой („Меня, быть может, будут также любить, как Вышеславцеву, и восторг необъяснимый разливался по всему моему существу“). У Стрелковой Л. Никулина-Косицкая должна была почтительно поцеловать руку.

[3]) Подробные сведения о крепостной труппе кн. Шаховского разбросаны по книгам: Ф. Вигеля „Воспоминания“, А. С. Гацисского „Нижегородский театр“, „Журнал путешествия из Москвы в Нижний 1813 г. князя И. М. Долгорукого“, (Изд. Имп. О-ва Истории и Древн. Российск. при Моск. Университете М. 1876). „Пантеон“ 1846 г., М. И. Пыляева „Полубарские затеи“, Н. Ф. Юшкова „К истории русской сцены. Екатерина Борисовна Пиунова-Шмидгоф“ „в своих и чужих воспоминаниях“, В. И. Снежневского „Старый нижегородский театр“ (см. „Действия Нижегород. Губ. Уч. Арх. Комиссии“, сборник, т. VI), П. Бобо́рыкина „Большие хоромы“ и Михайлова „Перелетные птицы“ (в последних двух с литературными прикрасами).

Что касается репертуара театра князя Шаховского, то в общем он был тот же по словам А. С. Гацисского, что и в столицах; ставили трагедии, драмы, комедии как русские, так и переводные — Шекспира, Кальдерона, Шиллера, Коцебу и пр., иногда же давались и оперы, как-то „Титово милосердие", „Сандрильона", „Дианино древо", „Калиф Багдадский", „Редкая вещь" (излюбленная „Cosa rara" всех крепостных театров) „Волшебная флейта" Моцарта и др.

Самое здание Нижегородского театра князя Шаховского ничем особенным в архитектурном отношении не отличалось. „На смену старому театральному зданию, — пишет А. С. Гацисский [1]), — в 1811 г., в Нижнем, на углу Большой и Малой Печерок появилось новое деревянное, но по тогдашнему времени довольно роскошное строение. Оно было мрачно и неуклюже, пахло ламповым маслом, разящим еще на улице, с толстыми, без всяких риторических затей, выбеленными бревнами, связывавшими стойлообразные ложи и поддерживавшими крышу, с почерневшей от ветхости и копоти от ламп дверкой за кулисы. В занавесе, отделявшем сцену от зрительного зала были две огромные засаленные дыры, в которых, во время антрактов, постоянно виднелись чьи-нибудь глаза, даже иногда с носом и с двумя пальцами, облегчавшими наблюдения".

Повидимому при его постройке больше думали о вместительности, чем о красоте: в нем было 27 лож, приблизительно 50 кресел, впрочем сжато поставленных, 100 обыкновенных мест в партере и галлерея на 200 человек. Освещалась одна только сцена, и притом салом, что вызвало в свое время такое замечание князя И. М. Долгорукого: — „чем далее в глубине сидишь театра, тем меньше страдает обоняние и более удовлетворяется оптика"; в партере, по словам Ф. Вигеля, можно было играть в жмурки, а в ложах, чтобы рассмотреть друг друга в лицо, привозили с собой свечи и даже лампы. Вся труппа помещалась в нескольких больших флигелях на Жуковской улице, занимавших вместе с княжеским домом почти весь квартал между Жуковскою, Набережною, М. Печерскою и Больничною улицами.

---

[1]) См. его „Нижегородский театр", стр. 15.

Летом труппа князя Шаховского играла на ярмарке в Макарьеве, куда ежегодно перекочевывал на июль месяц, и на скорую руку поставленный для театра большой досчатый сарай, где были и ложи, и кресла всего на 1000 человек. Спектакли давались ежедневно и начинались в 8 час. вечера, при чем все места всегда были заняты. Цена за вход была московская и доход театра во время ярмарки превышал, кажется, многим доход годового содержания театра в городе. Декорации были изрядны, по крайности, не отвратительны. Одеяние хотя не всегда сообразно с характером пьесы, однако „бредет", как писал и кн. И. М. Долгорукий. Здесь, между прочим, Н. Полевой впервые в своей жизни познакомился с театром. Случилось это в июне 1811 года. „Театр Макарьевский, — пишет Н. Полевой в одном из писем к Ф. В. Булгарину — сколько могу поверять тогдашние впечатления, был очень порядочный, если сообразить время и средства... Давались драмы, оперы, комедии. Я видел тогда „Гуситов под Наумбургом", „Эпиграмму" и „Деву Солнца" Коцебу и „Редкую вещь", да две-три маленькие пьески. Напрасно хотел бы я рассказать вам, что чувствовал я, сидя в креслах, в первый раз от роду, в театре, когда, весь превратившись в слух и внимание, я ловил каждое слово актеров... заливался слезами, и — право вышел из театра добрее, нежели вошел в него"...

„Меня рано стали вывозить в театр, — узнаем мы от П. Боборыкина (см. „Нижегород. Губ. Вед." № 7 — 1867 г.) и я помню Вышеславцеву уже не первой молодости, но еще не старухой на первых ролях. У нее была замечательная, чисто романтическая нервность игры, какую вы видите в старых актрисах, начавших свою карьеру в эпоху воцарения драмы. Особенно живо помню я игру Вышеславцевой в переводной драме „Дочь Карла Смелого". Г. Завидова я также воспринимал и изучал с детства... Я и на французских сценах мало видел актеров, в такой степени подходящих к специальности мрачного элемента драмы"...

Особенно ценные данные о театре князя Шаховского 20-х годов прошлого столетия мы встречаем на страницах 5 — 12 вышеназванного труда Н. Ф. Юшкова [1]).

[1]) См. предпоследнее примечание.

„Меня привезли из деревни в лаптях — рассказывала бывшая крепостная кн. Шаховского Настасья Ивановна Пиунова [1]), — было мне тогда лет десять. Вымыли меня, одели и поместили в „девичьей". Девичьей назывался особый флигель при доме князя, где жили одни девицы из труппы князя, а их было очень и очень немало. Труппа князя Шаховского, пожалуй, могла бы равняться, по своей многочисленности, с труппой императорских театров; у князя собственно было три труппы: драматическая, оперная и балетная. Девицы содержались строго „под замком". При них были приставлены „мамушки", т.-е. пожилые женщины, вполне, по мнению князя, благонадежные. На репетицию и спектакль девиц возили в каретах и, по доставлении в театр, сажали в особую уборную, с мамками, и оттуда и выкликались на сцену режиссером; да и на самой сцене, во время репетиций, постоянно находилась другая мамушка, сиречь „сторожея". Разговаривать с мужским персоналом труппы не дозволялось. Впрочем, по достижении „девицами" 25-ти летнего возраста, князь имел обыкновение выдавать их замуж, и делалось это так: докладывается, напр., князю, что вот-мол такой-то и такой-то „девице" уже 25 годков, то „как прикажете"? Тогда князь призывал своих артистов-мужчин, спрашивал, кому из них нравится которая-либо из 25-ти летних артисток и, узнавши, вызывал „артисток", объявлял им о таком „излиянии" и—свадьба готова!... Князь обыкновенно сам благословлял обрученных и давал приданое, а также после свадьбы молодым назначалось и особое жалованье. Собственно содержание всей труппы, или всех трупп, получалось от князя, как-то: квартира, отопление, освещение и стол. Одежда „девицам" до выхода в замужество тоже шла от князя и все одевались из княжеского материала; тоже и мужчины—до женитьбы конечно" [2]).

---

[1]) Крепостная актриса на трагические роли; приходится прабабушкой артисту Н. М. Шмидгоф.

[2]) Крепостные артисты оперы не получали жалованья, им выдавались только „харчевые"—по 5 руб. в месяц взрослому и по 2 р. 50 к. малолетнему; заслуженные из артистов получали еще по одному бенефису в год Расход на продовольствие артистов при всей незначительности его составлял главную статью театральных расходов — почти половину их. („Действия Нижегород. Губ. Уч. Арх. Комиссии", сборн. т. VI).

Что касается образования крепостных артистов князя Шаховского, то, по словам Н. И. Пиуновой, оно „ограничивалось одной русской грамотой, при чем „девиц" учили читать, — писать же учить не дозволялось — в интересах нравственности, чтобы не переписывались ни с кем до замужества; только после замужества иные из „артисток" начинали „мазать" каракули, что уже не возбранялось, ибо с этих пор вся ответственность за их нравственность лежала уже на мужьях".

Н. И. Пиунова не скрывает, что у князя Шаховского были в труппе свои „любовницы", но отнюдь не „фаворитки" в специфическом для того времени значении этого слова, ибо этот всевластный в своем закулисном царстве вельможа был, к счастью, идеальным супругом.

Репертуар этого удивительного театра вырабатывался в высшей степени оригинально. Именно до постановки пьесы на сцену кн. Шаховской и не интересовался, что что это за пьесы, „а все решалось на одной из последних репетиций, когда он высказывал свою волю: „быть" или „не быть"... „Бывало, — говорит Н. И. Пиунова — учим-учим какую-нибудь пьесу, мучаемся - мучаемся, а князю-то и не понравится.. Встанет, бывало, махнет рукой, табачку из золотой табакерки шибко так нюхнет, да и скажет: „не нужно!"...—Ну и начнут готовить другую пьесу"...

Вопреки отзывам Ф. Вигеля и А. С. Гацисского, князь Шаховской, по словам Н. И. Пиуновой, был человек очень добрый, деликатный [1]), „поркой так и вовсе не занимался, а уж как бы иной раз следовало", замечает Н. И. Пиунова. „Если уж больно на кого, бывало, рассердится из мужчин, то разве табакеркой в которого пустит и уйдет" [2]).

[1]) Настолько деликатный, что не выносил даже грубых имен вроде „Акульки" или „Матрешки", переименовывая их в каких-нибудь „Фатьму", „Зою" и т. п.

[2]) Разноречивость этих мнений, мне кажется, объясняется тем, что кн. Шаховской в эпоху, когда знала его Н. И. Пиунова, был уже стар и потому, быть может, не столь суров. Сам А. С. Гацисский не скрывает, что „немногие уцелевшие еще до сих пор бывшие крепостные княжеские артисты в общем с любовью отзываются о князе: говорят, что он „вообще был крайне добр".

По смерти кн. Шаховского (умер 1824 г.), говорится в „Записках Е. Б. Пиуновой-Шмидгоф"—„по его милосердию и по его воле, было выдано 300 „вольных" или, как тогда говорили, „отпускных".

Что кн. Шаховской умел быть добрым в отношении своих крепостных затворниц, видно, напр., из такого беспримерного баловства (привожу слова все той же признательной своему барину артистки Н. И. Пиуновой): „Привезут, бывало, осенью из его оранжерей воз винограду,— он и распорядится привязать его кистями на нитки и развесить в его городском саду на березы да липы, а когда эта операция оканчивалась, он велит давать звонок— с приказом: по звонку вести „девиц“ в сад. Сам сядет, бывало, в кресла с колесиками и два камердинера возят его по дорожкам. А он, батюшка, так-то весело покрикивает: „Ну, девки, виноград созрел,—собирайте!“

Чтобы крепостные актрисы умели себя держать, изображая „дам общества“ их назначали поочередно на дежурство к княгине Шаховской, с которой они чуть не целый день проводили время в беседе, чтении и рукоделии. Далее, когда у князя давались балы, то на них приглашались и крепостные премьеры с премьершами („первые сюжеты“). Мужчинам-артистам не разрешалось приглашать на танцы светских дам, но мужчины-гости считали за удовольствие пройти тур вальса с крепостной артисткой.

Насколько кн. Шаховской ревниво относился к драматическому искусству своей труппы, видно, напр., из такого факта: перед постановкой пьес „Горе от ума“ и „Русские в Бадене“ князь возил „на долгих“ своих главных артистов и артисток в Москву (это из Нижнего Новгорода!) в Императорский Московский театр и на хоры Московского Благородного Собрания во время блестящих балов—„чтобы они еще лучше могли воспринять манеры светских людей“.

Несмотря на то, что театр кн. Шаховского должен был, при такой ревностной постановке дела, вызывать единодушные восторги зрителей, некоторые относились к нему крайне скептически, чтобы не сказать обиднее. Так кн. И. М. Долгорукой, напр., посетивший этот театр в 1813 году, говорит о нем в своих записках [1]) в высшей степени нелестно. „Какого ожидать дарования, — спрашивает кн. И. М. Долгорукой, — от раба неключимого, которого

[1]) „Журнал путешествия из Москвы в Нижний 1813 г., князя И. М. Долгорукого“. Изд. ИМП. О-ва Истории и Древн. Российск. при Московском Университете. Москва, 1870. г.

можно и высечь и в стул посадил по одному произволу?[1]), Следовательно и толпа его актеров, которых очень много. играет точно так, как вол везет тягость, когда его Черкас прутом гонит... Почти нельзя без отвращения смотреть на их телодвижения... они не играют, а, так сказать, площадным словом, кривляются, но для хлопей и это больше, нежели чаять должно".

Успех у публики этого театра кн. Долгорукой объясняет так; „вызывают на сцену всех актеров поочереди, потому что каждой из них, особливо пригожие девки, кому нибудь из зрителей понравятся".

Впрочем игра комика, оркестр, костюмы, и декорации[2]) „потрафили" даже на требовательный вкус кн. Долгорукого; правда, он хвалит их довольно сдержанно, но все-таки хвалит.

По странной иронии судьбы, именно на этих подмостках довелось кн. Долгорукому увидеть, кроме комедий „Бобыль", „Чудаки", „Отец семейства" и „Эпиграмма", также и представление своей собственной оперы „Любовное волшебство". Вот как насмехается почтенный автор над воплощением своего произведения стараниями крепост-

[1]) А. Жемчугова, Молчанов-отец и другие! о которых кн. Долгорукой не мог не знать?

[2]) Всех декораций в городском театре было 17: лесная, садовая, две горных, 4 комнатных (мраморная, красная, голубая и желтая), тюремная, деревенская, 3 городских и 4 специальных для пьес „Чортов Замок", „Мудрая женщина" и „Житель Черного леса"; во всех их—250 отдельных частей; кроме того на холсте до 100 отдельных видов: замки, храмы, пирамиды, гробницы, башни избушки, мельницы; завес масляными красками 20, машин, инструментов, мебели и разной утвари до 350 штук, музыкальных инструментов (духовых) 60, и бород 33, оружия 133 шт., обуви 47 пар, головных уборов 271 шт. (В ярморочном театре было 5 декораций с 62 частями).

ПЛАТЬЯ.

Турецких шуб 17 (в том числе 4 атласных, 2 бархатных, 1 парчевая). турец. халатов 10, турец. кафтанов 29 (в том числе 4 атласных, 1 парчевый), турец. курток и шароваров 34, французских сюртуков 2 (1 атласный) франц, кафтанов суконных (с исподним платьем), шитых камнями и шелком 15, таких же бархатных 15, мундиров, шитых золотом 5, испанских кафтанов, камзолов, курток, епанчей, панталон 33, епанчей 24 (атласных 12, бархатных 1, тафтяных 7, камплотовых 4), рубашек 10, юбок ситцевых набойчатых 6, кафтанов разных 9, курток 3.

БАЛЕТНОГО ПЛАТЬЯ.

Курток тавтяных и атласных 28, курток зимковых, гарнитуровы и китайчатых 31, панталон тавтяных и атласных 14, китайчатых и холстян-

ных: „Всякий отгадает, что для такой комедии нужны большие издержки, по этой причине я никогда не смел отдать ее на Московский театр, чтобы не обанкрутить содержателя, если бы он все мои затеи захотел скрасить роскошным иждивением. Хоры и песни были деланы на известные арии, коих, однако, собрать я не трудился, и приложил только реестр, который потребовал бы покупки многих песенников и других опер, чтобы дать жизнь моему сочинению на театре. К особенному моему счастью, или несчастью, попалась опера в руки кн. Шаховского, он ее соизволил изуродовать вдосталь: отсек несколько явлений, сократил чудеса, выпустил иные арии, словом скроил чужой кафтан по своей мерке и рассудил дать ее на Нижегородском театре. Музыку сочинял его музыкант. Опера полюбилась, начали ее играть и даже часто. По особенному влиянию благоприятной судьбы, пьеса скупилась и попала навсегда в репертуар, а мне прислан был тогда же раскрашенный билет с разными аттрибутами и надписью: „Для входа в Нижегородской театр везде". Карточка была со мною. „Когда увидел я „Любовное волшебство" в афише, то, разумеется, не пропустил случая посмотреть на свое дитятко в чужих людях. Для домашних нанял ложу за условную цену, а сам, в надежде на надпись своего

ных 13, жилетов и манишек 10, кафтанов 2, крагов 13 пар, камзолов 5, кушаков 7.

РЫЦАРСКОГО ПЛАТЬЯ.

Лат парчевых 15, накладок 6, кушаков, перевязей, кистей золотых, эксельбантов 35, чулок шелковых 11 пар, чулок шерстяных и бумажных 14 пар.

ЖЕНСКОГО.

Сюртуков бархатных и атласных 2, платьев, шлафроков, тюнис, юбок, шинелей, кафтанов, салопов, епанчей, сарафанов, парчевых, шелковых, атласных, тафтяных, кисейных, пикейных, тарлатиховых, кашмировых и гарнитуровых 215, платков и шалей 57.

МУЖСКОГО НЕМЕЦКОГО ПЛАТЬЯ.

Кафтанов, фраков, сюртуков, камзолов, курток, ливрей, халатов, жилетов, рейтузов, шаровар, панталон, епанчей, бекеш, балахонов, греческих плащей, армяков бархатных, атласных и парчевых 25, суконных и частию других материй 460, галстухов, шарфов, темляков, эксельбантов, кушаков, перевязей, манишек, чулков, перчаток 193, белья 28 (см. опись театральному имуществу кн. Шаховского, приведенную в извлечении в „Действиях Нижегород-Губ. Уч. Арх. Комиссии". Сборн. т. VI).

билета, не платя ничего, явился в назначенный час в театр. Первый обман для меня был тот, что вместо „везде“ мне указали во втором ряду кресла № 53, и я на них присел. Никто так нетерпеливо не ожидал симфонии, как я. Заиграл оркестр, и с той минуты все сделалось для меня любопытно. Поднялась занавесь. Начали актеры трелюдиться, и все пошло навыворот. В сочинении представлен сенокос, косцы поют хор. Тут я увидел мак на дощечках, который мужики пощипали и вынесли его с досками вон. По этому началу оставалось отгадывать и последствие. Нехуда, думал я, выдумка театральной дирекции. Мак приготовляет ко сну, а опера должна продолжить его непременно. Несмотря на уменьшение многих волшебств, все еще оставалось их вдвое больше, нежели надобно для хорошенькой пьесы. Музыка сочинена еще лучше оперы: в ней шуму нет конца, инструменты не поспевают один за другим переливать назначенные трели! Сочинитель ее, конечно, не хотел от меня отстать в выдумке дурачеств. Актеры волновались поминутно. Музыканты упирались всей бородой в скрипку и, тряся смычком, как плетью, насилу догоняли капельмейстера, который, как в набат, ударял своим компасом на налойчик для такты, суфлер в поту поминутно кричал: „меняй декораци“! и машинист в мыле, как почтовая лошадь, не знал куда бежать наперед, чтобы или лес спрятать, или опять его выставить. Буфф, который играл роль весельчака, забавлял чрезвычайно своими телодвижениями, словом экзекуция соответствовала произведению. Окончательное волшебство, состоящее в том, что представляет внезапно чертог Венеры и Амур садится на изумрудный трон, было исполнено препрекрасно: и действительно, кабы пьеса была получше, то машинисту можно бы было дать на водку за труд“ [1]).

Только машинисту... Несомненно, что нападки кн. Долгорукова до крайности преувеличены и вызваны скорей

[1]) Сам кн. Долгорукой считал свое произведение нелепицей („Кто хочет ознакомиться с этой нелепицей театральной, — пишет автор, — то может за рубль достать ее у Готье в лавке и нахохататься на счет сочинителя досыта“). Кн. Долгорукой написал только либретто, а музыку подбирал крепостной композитор князя Шаховского.

желаньем пошутить, чем сказать правду. В этом убеждает нас вся история крепостного театра кн. Шаховского [1]).

Тем же желанием пошутить над театром с подневольными артистами объясняется и появление на свет пятиактной комедии кн. А. А. Шаховского „Полубарские затеи", в которой (согласно установившей молве) под красноречивыми именами Транжирин и Кутермин выведены сатирически освещенные оба брата кн. Н. Г. и Б. Г. Шаховские.

Так как в „Полубарских затеях", рядом с сатирической гиперболой, много бытовых подробностей, интересных для историка „крепостного театра" первого десятилетия XIX века, я приведу здесь некоторые выдержки из этого единственного в своем роде произведения.

Главный герой, Транжирин, владелец крепостного театра, приготовляется угостить спектаклем ожидаемого в деревню Кутермина, за которого он прочит свою племянницу Софью.

Вольноотпущенный из крепостных актеров, некто Решим (Решимушка), помогая барину устроить спектакль-сюрприз, так характеризует Транжирина: „Хозяин здешнего дома был откупщик, разбогател и попал в дворяне, и он купил это имение у промотавшегося графа, чтоб перещеголять всех своих соседей, и скропал из слуг театр".

Сам Транжирин разражается такими откровенностями:

Транжирин... „Эдакова дому, как мой, со свечкой поискать. Люблю пожить, повеселиться, ничего не пожалею для забавы. Хоть бы и об этих девицах сказать: я их из трех тысяч душ выбрал, одна другой лучше... а все или актрисы, или певицы, или музыкантки, или танцовщицы, чего хочешь, того просишь... А вот это арапчики доморощенные; у меня жил вольный арап, я за него отдал свою девку, так и вышли собственные арапы.

Граф. Удивительная выдумка.

Транж. Феколка! тарелку его сиятельству... Грушка! подноси молошную кашу, а там что замолчали очередные?.. у меня за столом разная музыка, роговая, духовая, песель-

[1]) По смерти кн. Н. Г. Шаховского его театр со всем инвентарем приобретен у наследников за 100.000 р. Распутиным и Климовым, поставившими 96-ти артистам обоего пола в обязанность, по получении „вольных" играть в этом театре 10 лет. (Труппа кн. Шаховского просуществовала в Нижнем-Новгороде до 1839 года).

ники... Вели же петь, зачем дело стало... (За кулисами песельники с тарелками и бубнами поют: Как у наших у ворот).

Героиней доморощенного театра Транжирина служит крепостная „девка“ Фиона.

В 1-м же действии автор выводит ее на репетиции.

Решим. Тс!.. это идет наш старый чудак. Ну, дай ролю, руки на „увы“... говори что попало.

Фиона. Суфлируй... „О час! смертельный час!..“

Транжирин (входя). Тс! ни гугу... не прерывай восторга.

Решим. Руки выше, голову назад, ноги вперед.

Фиона. „О час! смертельный час, собор лютейших бед“.

Транж. Фора! стой так... картина! игрушка!

Фиона. Ах, сударь, я вас не видала.

Транж. Ничего, ничего. (Решиму). Какова девка?

Реш. Предостойная.

Транж. Чем она не Дидона; ну, право, как я хорошо вздумал, что принудил тебя приняться за трагедию... Что, теперь самой любо, плутовка!..

Фиона. Как же, сударь, кому не любо быть Дидоною.

Транж. (давая ей деньги). Вот тебе за Дидону. Подика, оденься поскорей как надобно, да приди сюда, я сам все осмотрю. (Фиона уходит).

Решим. Это клад, а не актриса...

Транж. То-то же, как у нас!—Сам выбрал, по глазам узнал.

Решим. Эдакой принцессы поискать и на придворном.

Транж. Ой-ли? а кажется крепостная; вот до чево я дошел, у меня свои принцы, принцессы и как бишь эти, что они не любовники... а как их называешь?..

Решим. Герои!

Транж. И нет, братец, герои военные, а эти ни военные, ни штатские; вот что рассказывает-то об том, то об другом, учат господ уму-разуму, ладят между собою любовников,—вот эти, как они?..

Решим. Наперсники?

Транж. Они, они! на языке вертелись;—вить помнится, я тебе говорил, чтоб ты этим ролям обучал Фильку поваренка, он такой охотник вести болтать, да и на любовную-то руку... понимаешь?

Решим. Я уже велел его грамоте учить, и он изрядне-хонько складывает бра.

Транж. Да идет ли он на стать, а если мало-мальски не так, то припугни путем; я намедни приметил, что Спирька стал обленяваться, мямлить, голову вешать; как с первого слова обещал его в солдаты, то на другой день сокол-соколом так отхватал Трувора, что на поди.

Критический момент сатиры скрыт в диалоге Софьи, племянницы Транжирина, Решима и крепостной актрисы Фионы.

Софья. Ах, это ты Фиона, кто тебя такой шутихой одел?

Фиона. Ваш дядюшка вырядил меня Дидоной.

Софья. Долго ли ему будет смешить людей.

Реш. Напротив, ваше сиятельство, мы трагедию играем.

Софья. Как вам не стыдно обезображивать так лучшие наши сочинения.

Решим. И сударыня, не мы первые, не мы последние; сколько благодаря просвещению домашних театров, один другого лучше.

Софья. Как мне жалки бедные авторы.

Реш. Пожалейте кстати и бедных актеров, которых из псарей, лакеев, кучеров прямо производят в герои и самыми сильными убеждениями заставляю играть страстнее и горячее.

Отличительный смысл этой сцены подкрепляется во II действии диалогом „зауряд-актера" старика крепостного Авдула и той же Фионы:

Фиона. Все, кажется идет чин-чином?

Авдул. Да, для тебя, а для нашего брата ой, ой!

Фиона. Чтож, и для вас весело.

Авдул. Да, весело, пища плохая, жалованье бог даст, играй себе на киатре, а уж право не до игры приходит, пуще всего бедным мужичкам.

Фиона. Вить и их зато по воскресеньям в театр таскают.

Авдул. А по будням-то до воскресного киатра так мучат, что бедняжки рады, рады отдохнуть, так и тут беда, выборный палкой гонит веселиться на барской киатр. И меня старика записали в Охтгоры, от роду один раз о святках наряжался журавлем, да и то, чтобы грехи смыть — замерз было в проруби, а теперь представляй какого-то некрещеного буяна, человек я смирной!

Фиона. Сам виноват, зачем знаешь грамоте.

Авдул. Как бы знать то да ведать, указки бы в руки не взял. Гори огнем эта грамота.

Комедийно-характерна сцена, где Транжирин хвастливо представляет гостю героев своей крепостной труппы:

Транж. Вот уже невступно пять лет около театра работаю, сам выбрал всех своих актеров... Вот они, батюшка, ваше сиятельство, шила в мешке не утаишь, глядят пострелами. Позвольте их себе представить. Вот первая актриса моего выбора, я ее люблю как дочь. Вот пока зауряд актер, прикащик мой Авдул, Савка, который представлял большие роли, вдруг от жаркой игры спал с голосу, так он пока занимает Ярба и прочие роли, которые подлиннее;— память хороша!

Авд. Мы чем богаты, тем и рады; воля господина — что прикажет, то и учим.

Транж. Молчи, заврался. Вот Спирька, он для нежного собаку съел. Ванька, правду сказать, актер и туда и сюда, да уж зато вина в рот не берет. Тришка, Прошка, Ерошка и старостина дочь Устюшка бредут изряднехонько, а Кутилка славный бы актер, да забияка, злодей, нет того праздника, чтоб его не поколотили. Да жалуете ли вы балеты?

Граф. Очень люблю, сударь.

Транж. Так ты полюбишь мусье моего балетмейстера, он немного прихрамывает, танцовавши черта ногу сломал, а уж сила непомерная: так на здоровой ноге вертится, что твой волчок. А сочиняет-та, а обучает-та что и боже упаси. Все соседи не нарадуются на него. Вить я, батюшка граф, чуть не всю губернию забавляю.

С такими актерами, само собою разумеется, не оберешься хлопот:— целый град несчастий сыплется на голову Транжирина в самый, что называется „критический момент".

Реш. Авдей Кононыч!

Транж. Что такое?

Реш. Актера два-три с людьми Любима Силыча на радости хлебнули лишнюю рюмку, так у них язык не ворочается, а надо играть.

Транж. Ах, они окаянные. Поди, побеги, вели больше их водой поить.

Реш. Я и так велел их отливать, авось любо очнутся.

Транж. Беги-ка Решимушка, помоги как-нибудь горю.

Реш. Постараюсь, сударь. (Уходит).

Транж. Ах пьяницы, ах злодеи, нельзя не наклюкаться, заводи театр с эдакими губителями.

Чувкевич (вбегая). Авдей Кононыч!...

Транж. Ну, что такое сделалось, говори.

Чув. Аммос, ваш стремянный, не может танцовать в балете.

Транж. А что?

Чув. Собака, что вам подарил господин Кутермин, его укусила.

Транж. Вот те на, какже быть; а нельзя без него?

Чув. Невозможно!

Транж. Так возьми Аполошку буфетчика и поставь вместо Аммоса, они с ним лицо в лицо.

Чув. Да он не умеет.

Транж. Все равно, беги скорей! Эх, пан Чувкевич, не осрами. (Чув. уходит). Чорт возьми эту псовую охоту, всех перекусают, перегрызут; где-то лучше театр (увидя Решима); Что сделал ли, уладил ли?

Реш. Одно уладил, так другая беда.

Транж. Сердце замирает. Ну что?

Реш. Юнонина епанча, Минервины латы, Венерин пояс, Аполлоново вызолоченное солнце и Меркурьева шапка пропали из гардероба, и все думают на приезжих конюховых слуг... Не в чем танцевать балету.

Транж. Вот еще беда; пошли поскорей на село в кабак, не заложили ли их там воры.

Реш. Я уж послал.

Транж. Злодеи, безбожники, беззаконники! Да в какой час, в какую минуту чорт их угораздил. Вот те и балет! Славу богу, хоть с музыкою нечему сделаться.

Чув. (вбегая). Беда, сущая погибель! Нет роговой музыки и балет без нее стал в пень.

Транж. Как музыки? Что такое? Говори, убивай одним разом.

Чув. В девичьей избе так начадили, пекши блины для жениховых слуг, что G, F и B от угару встать не могут.

Транж. Какие G, F и B. Это не люди, а литеры.

Чув. В роговой музыке, что нота, то рожок, что рожок, то музыкант, и потому-то Лушка G, Матрешка F и Стешка B играть не могут.

Транж. Какой нелегкий выдумал печь блины в тот день, как балет дают? Эй, брат, послушай-ка, вить я приметил, что они не все вдруг играют, иные только под конец раза два дунут. Так если-ка за угорелых какому-нибудь поиграть, стоят же руки сложа.

Чув. Нет возможности.

Транж. А есть возможность не дать графу балет? Головы, что ли, ты моей ищешь, злодей? Решим, вступись хоть ты в мое горе...

Авдул (вбегая). Ахти, мои батюшки! Беда неминучая!

Транж. Ну, что еще? Дорезывай меня скорей, скорей!

Авдул. С духом не могу собраться; ну уж придча!

Транж. Да скажешь ли ты злодей! Мучитель! Душу истомил... ну, ну, ну...

Авдул. Барин-сударь, театр вашей милости поклонился.

Транж. Как, что, почему?.. Задыхаюсь!

Абд. Не знаю почему, только он свалился.

Транж. Мой театр свалился, умираю. — (Решиму). Спросил у него.

Реш. Как это сделалось? Скажи?

Абд. Крышка бух вниз, а столбы чебурах в сторону.

Чуб. Это только случается от землетрясения, но его, кажется, не слышно было. (Транж. делает знак, чтобы Абдул говорил).

Абд. Семка-плотник говорит, что этому иначе и быть нельзя. Театр сделан без фундаменту, по плану, который дал Любим Силыч, а крышка покрыта дерном, так крышка-то и сдавила театр, слава богу, что никого не убило.

Несмотря на все „сии злоключения" страсть Транжирина к театру не может остыть. Но какова сущность этой страсти видно из такого диалога (5-е явление V действия):

Транж. Театр этот укоротил мой век: то одно, то другое, люди спились, избаловались, расходы большие...

Граф. Да и крестьянам вашим это тягостно.

Транж. Знаю, да охота смертная к театру.

Граф. Так поезжайте, сударь, в Петербург, вы можете там видеть хорошие пьесы и дешевле, и лучше, и спокойнее.

Транж. Так, батюшка-граф, правда твоя. Я там все увижу, да меня-то никто не увидит. А здесь кто приехал смотреть мой театр, так хочет ли, не хочет-ли, мне поклонится. А там сиди себе в ложе и молчи. Хоть расчихайся, никто поздраствуй не скажет. При том же здесь у меня и актеры, и музыканты, и танцоры все мои собственные! Вить лошадка, свинка, коровка доморощенные милее других.

В заключение следует заметить, что, если действительно в комедии „Полу-барские затеи“ осмеян театр князя Н. Б. Шаховского, то, во всяком случае сатира относится лишь к его раннему „служению Мельпомены“, так как рукопись „Полу-барские затеи“, из которой я привел здесь выдержки, помечена 27-м апреля 1808 года, между тем, как исторически прославившийся театр князя Шаховского в Нижнем-Новгороде имел место в здании, заново построенном в 1811 году.

IX. Театр графа С. М. Каменского.

Об орловском театре графа Сергея Михайловича Каменского (сына фельдмаршала) современники оставили нам столь же разноречивые сведения, что и о театре князя Шаховского.

Нелишним будет заметить, что Орловская губерния славилась театрами с начала XIX века, хотя крепостные театры существовали здесь еще раньше. „Многие из орловских помещиков, — сообщает князь А. Л. Голицын [1]), — имели свои драматические, балетные и даже оперные труппы, оркестры и хоры певчих, которые во время дворянских выборов приезжали со своими владельцами в Орел... Где-то на краю Орла помещался театр помещика Мацнева, а в уездах: Мценском, в селе „Спасском Лутовинове", действовали труппы Варвары Петровны Тургеневой и в Болховском — в селе „Сурьянине" — помещиков Юрасовских, вся семья которых... увлеклась искусством и время-от-времени устраивала соединенными силами спектакли... Сурьянинский театр Юрасовских у современников стяжал громкую славу, как отличным исполнением богатого репертуара, так и счастливым выбором главных исполнителей; — особенно здесь увлекались балетом" [2]). Но особенно, замечает князь А. Л. Голицын, — „прославилась (в Орле) труппа „сиятельного самодура" гр. Каменского, устроившего театр в своем

[1]) См. его предисловие к книге „Из прошлого". Материалы для истории крепостных помещичьих театров в Орловской губернии. Орел 1901 г.

[2]) О крепостном театре Юрасовских, в частности о комплектовании его труппы путем купли, мы уже говорили (см. выше), приведя и текст афиши одного из представлений в 1828 году.

грандиозном дворце-руине, на месте нынешнего кадетского корпуса".

Вот как описывает этот театр гр. М. Д. Бутурлин [1]): „Театр с домом, где жил граф, и все службы занимали огромный четырехугольник, чуть ли не целый квартал на соборной площади. Строения были все одноэтажные и деревянные с колоннами с отвалившейся на них штукатуркой, и уже при мне здания все начинали гнить [2]). Внутренняя отделка театра была еще изрядная, с беньуарами, двумя (помнится мне) ярусами лож и с райком: креслы под номерами, передние ряды дороже остальных. В этом театре могла помещаться столь же почти многочисленная публика, как в московском Апраксинском театре".

Будучи ребенком в сороковых годах,—рассказывает Н. С. Лесков в „Тупейном художнике",—я помню еще огромное серое деревянное здание с фальшивыми окнами, намалеванными сажей и охрой, и огороженное чрезвычайно длинным полуразвалившимся забором. Это и была проклятая усадьба графа Каменского; тут же был и театр.

Н. Полевой, видевший этот замечательный театр проездом через Орел, говорил [3]), что гр. Каменский „не жалел издержек на него и образовал свою прекрасную труппу, даже оперу и балет".

Что гр. Каменский действительно „не жалел издержек", об этом мы можем заключить хотя бы из того факта, что он не пожалел деревни в 250 душ для покупки у помещика Офросимова актера с актрисой вместе с их шестилетней дочкой, так прелестно танцовавшей тампет [4]). Как известно, этот фанатик драматического искусства, обладавший семью тысячами душ крестьян, в конце жизни (1835 г.) оказался „разорившимся на театр" и его буквально не на что было похоронить.

[1]) См. „Русский Архив" 1869 г. № 10.
[2]) Это было в 1827—1828 гг.
[3]) „Мои воспоминания о рус. театре и рус. драматургии" (письмо к Ф. В. Булгарину).
[4]) Об этом мы уже упоминали, как о примере баснословных цен „артистических душ" (см. выше).

Оно и не мудрено, если пьесы в его театре, — как утверждает И. С. Жиркевич [1]), беспрестанно менялись [2]), и с каждой новой пьесой являлись новые костюмы и великолепнейшие декорации; так, напр., в „Калифе Багдадском" шелку, бархату вышитого золотом, ковров, страусовых перьев и турецких шалей было более, чем на 30.000 руб. „Но со всем тем,—прибавляет И. С. Жиркевич,—вся проделка походила на какую-то полоумную затею, а не на настоящий театр". Между тем это был один из тех крепостных театров, при котором находились не только знающие свое дело режиссеры, но и некая школа драматического искусства.

„У нас это так было,—повествует героиня „Тупейного художника" о театре графа Каменского,—что в деревянной постройке мы, девицы, на втором жилье жили, а внизу была большая, высокая комната, где мы петь и танцовать учились, и оттуда к нам вверх все слышно было" [3]).

Как сообщает в своих „Записках" граф Бутурлин—граф Каменский держал при себе старого немца балетмейстера (по фамилии, кажется, Гебель или Дебель) для обучения его танцоров и танцовщиц. Немец этот нас уверял, что... „знаменитый уже тогда Щепкин начал свое драматическое поприще на театре графа Каменского". Это неверно (см. о Щепкине выше).

Был при театре Каменского, — как передает Н. С. Лесков в „Тупейном художнике"—и особый парикмахер-гримеровщик, — который всех крепостных артисток графа „рисовал и причесывал". Но это не был простой, банальный мастер с тупейной гребенкой за ухом и с жестянкой растертых на сале румян, а был это—человек с идеями,—словом художник. Лучше его по словам Любови Онисимовны (быв. крепостной артистки графа Каменского) никто не мог „сделать в лице воображения".

[1]) См. его „Записки" эпохи 1816—1819 гг. в „Русской Старине" 1875 г., т. XIII.

[2]) В „Друге Россиян", издававшемся в Орле в 1817 г., говорится, что театр графа Каменского с начала своего открытия по 28 июля (за полгода) представил к увеселению публики 83 пьесы, из коих было 18 опер, 15 драм, 41 комедия, 6 балетов и 2 трагедии.

[3]) См. Н. С. Лесков: „Тупейный художник". Полн. собр. соч. т. XVI. стр. 140—141.

— Аркадий „причесывал и рисовал“ одних актрис. Для мужчин был другой парикмахер, а Аркадий если и ходил иногда на „мужскую половину“, то только в таком случае, если сам граф приказывал „отрисовать кого-нибудь в очень благородном виде“. Главная особенность гримировального туше этого художника состояла в идейности, благодаря которой он мог придавать лицам самые тонкие и разнообразные выражения. Призовут его, — говорила Любовь Онисимовна—и скажут: „надо, чтобы в лице было такое-то и такое воображение“. Аркадий отойдет, велит актеру или актрисе перед собою стоять или сидеть, а сам сложит руки на груди и думает [1]).

В отношении распорядков этого театра, тот же И. С. Жиркевич сообщает следующее: „В театре для графа была устроена особая ложа и к ней примыкала галлерея, где обыкновенно сидели так называемые пансионерки, т.-е. дворовые девочки, готовившиеся в актрисы и танцовщицы. Для них обязательно было посещение театра, ибо граф требовал, чтобы на другой день каждая из них продекламировала бы какой-нибудь монолог из представленной пьесы или протанцовала бы вчерашнее „па“. Далее, как в отношении своих пансионерок, так и в отношении всей своей труппы, граф Каменский был одинаково далек от поблажек. „В ложе, перед графом,— продолжает И. С. Жиркевич, — на столе лежала книга, куда он собственноручно вписывал замеченные им на сцене ошибки и упущения, а сзади его, на стене, висело несколько плеток и после всякого акта он ходил за кулисы и там делал свои расчеты с виновным, вопли которого иногда доходили до слуха зрителя. Он требовал от актеров, чтобы роль была заучена слово в слово, говорили бы без суфлера и беда бывала тому, кто запнется“. „Спектакль шел хорошо, — говорила бывшая крепостная этого театра Н. С. Лескову, — потому, что все мы как каменные были, приучены и к страху и к мучительству: — что на сердце ни есть, а свое исполнение делали так, что ничего и незаметно“ [2]). И однако, несмотря на такое ревностное отношение графа к искусству,

---

[1]) Ibid, стр. 128 — 129.
[2]) Ibid. 135.

„публики (хоть и) собиралось всегда довольно, но не из высшего круга, которая только приезжала компанией, для издевок над актерами Каменского и над ним самим [1]), что он впрочем замечал и раз, когда приехал в театр корпусной командир барон Корф, начальник дивизии Уваров и другие генералы с некоторыми дамами, как графиня Зотова, г-жа Теплова, Хрущева и др., Каменский, заметив их насмешки, велел потушить все лампы, кроме одной, начадил маслом всю залу, приостановил представление и более... ни разу этим лицам не посылал билетов".

Как видно из этого примера, гр. Каменский любил действовать, что называется по „военному"; и действительно, это был типичный военный 20-х годов прошлого столетия. Все у него было по военному: оба хора музыкантов, бальный и роговой, каждый из 40 человек, были неизменно одеты в военную форменную одежду; все актеры жили на пайках „на общем столе", собираясь на обед и расходясь по барабану с волторной, при чем никто не смел есть сидя, а непременно стоя, потому что (объяснял гр. Каменский) „так будешь есть досыта, а не до бесчувствия"; капельдинеры были одеты в особые ливрейные фраки с разноцветными воротниками; актрисы содержались как пленницы в казематах; наконец, частые телесные наказания совсем уже напоминали быт военных той эпохи [2]).

Труппа гр. Каменского была весьма многочисленная. Мы упомянем здесь лишь главных „персонажей", в связи с критикой „коннессеров" того времени [3]) (по возможности в полной неприкосновенности ее выражений).

Премьером труппы и режиссером был Барсов, вольно-

[1]) „В былое время граф сам сидел у кассы с своим георгиевским 2-й степени крестом (за взятие Базарджика) и продавал билеты, по поводу чего юнкер граф Мантейфель, известный своими шалостями, привез раз в кассу огромный мешок с медными деньгами в уплату ложи бэль-этажа; пересчитывать потребовалось много времени, так что должно было остановить раздачу билетов, а отказать было жалко по цене бэль-этажной ложи". (Граф М. Д. Бутурлин—„Театр графа Каменского в Орле"; см. „Русский Архив" 1869 г. № 10;—записки графа Бутурлина относятся к 1827—1828 гг.).

[2]) При описании быта и искусства актеров гр. Каменского, я пользовался статьею М. И. Пыляева „Полубарские затеи" лишь в той мере, в какой она основана на рассказах орловских старожил, — князя Д. М. Сонцова-Засекина и И. О. Мацнева и на записках бывшего редактора упомянутого „Друга Россиян".

[3]) Главным образом редактора „Друга Россиян" и гр. Бутурлина.

отпущенный графа Каменского, в чине губернского секретаря. „Игра актера Барсова в трагедии „Коварство и любовь“ довершила весьма чувствительную картину, извлекшую слезы у зрителей“. „В драме „Юлия“ появление Барсова, его терзания и любовь к дочери пленяли публику до слез“. „В трагедии „Леара“ (Король Лир) Барсов оказал свои отличные дарования в трогательной роли древнего английского короля Леара“.

Остальные были без исключения крепостными гр. Каменского. Из них Городецкий „умел вынесть весьма удачно чрезвычайные терзания“. Протасов хорошо представил коварного интриганта“, а в комедии „Бот“, превосходно изобразил характер грубонравного и добродетельного английского купца. Жбанов восхищал орловскую публику приятным пением в опере „Ям“, а в комедии „Бот“, в роли полковника, „заставил (орловцев) иметь надежду, что не задолго будут в нем видеть непосредственного актера“. Кравченко, первый тенор, имевший не меньший успех у орловской публики, чем Жбанов, был, по аттестации гр. М. Д. Бутурлина, „чистый холоп“ и „пел с шиком, столько же носом, сколько горлом, не расставаясь никогда с носовым платком, который он комкал в руках и в который поминутно плевал“. Второй будто бы тенор, Меняев „более шевелил губами и махал руками, нежели выпускал звуки из уст, и потому трудно было определить, к какой категории принадлежал его голос...“ [1]). Между тем по другому отзыву Меняев был пленителен в роли „геройского сына“ Леара. „В балетах,— сообщает гр. Бутырлин, — особенно был хорош первый танцор Васильев, ростом с покойного Каратыгина, в телесно-цветном трико, с плохо бритою бородою, пускавшийся в грациозности и позы. Когда он совершал прыжки, называемые „антраша“, голова его уходила почти в облака сцены“.

Что касается крепостных актрис гр. Каменского, то премьершею среди них была Кузмина, „своими отличными дарованиями приобревшая особенное внимание орловской публики, справедливое имеет перед прочими своими компа-

[1]) „Чего-либо похожего на бас,—замечает гр. Бутурлин—(голос повсеместно встречаемый в России) в труппе решительно не было, хотя лицо, предназначенное для басовых партий, силилось реветь брюхом“.

нионками преимущество в трагедиях и драмах; пленительные она чувства представляет на подобие славной „Мантуани“, в операх она является с великолепием и улыбкою неподражаемой Замбони [1]), а в комедиях по своей ловкости и веселости кажется быть другая Кетнер“.

Князь Долгорукий был у гр. Каменского в июне 1819 г. При нем 10 июня давали драму „Аббат де Лене“, и с ней маленькую пьесу „Час езды“ (комедия в 1 действии, перев. Н. Свечина). В первой домашние актеры „не очень удачно забавляли“, купленная труппа, игравшая во второй пьесе, „лучше первой и изрядно отправляет свое дело, но все еще не актеры. Отличнее прочих играли аббат и немой. Женщины все плохи. Лучшая актриса Кузмина, сегодня не показывалась. На другой день была репитиция драмы, в 3 д. Павла Сумарокова „Марфа Посадница“ и пьесы Ильина „Физиогномист и Хиромантик“. „Зрелище блистательное наружностью в отношении к одежде“. „Думаю,— аттестует кн. Долгорукий [2])— что в Москве императорская дирекция не могла бы его лучше представить; все строено здесь расточительною рукою, но сама драма ни на что не похожа. Сочинение посредственное, разыграно очень худо! Маленькую комедию играли очень изрядно. Кузмина даже так хороша в разных своих превращениях, что ей бы и в Москве, между свободными талантами, ударили в ладоши. Голос небольшой, но верный, произношение правильно, игры и натуры довольно за безделки. Я с удовольствием хвалю тех, кои ее разыграли. 26 сентября актеры графа Каменского играли „Тонни“ „Наказанную ханжу“ или „Урок каждому в очередь“ в 2 действиях в стихах Бориса Федорова“ [3]).

Кожевникова „после Кузминой достойна иметь первое место. Она весьма способна к представлению великих и важных лиц. В роли богини, царицы и госпожи, Кожевникова весьма привлекательна, чувствительна, исполнена величия и приятности“. А через 10 лет, повидимому о той же Кожевниковой, другой „коннессер“ гр. Бутурлин писал:

[1]) Знаменитая итальянская певица.
[2]) „Путешествие в Киев в 1817 году“.
[3]) В. Всеволодский-Гернгросс: „Театр в эпоху Отечественной войны“. Стр. 111.

„дворовая девка, дурнолицая примадонна, обладала пронзительным пискливым голосом, была превысокого роста и имела также свой особенный шик, состоящий в почти беспрерывном поворачивании головы к одному плечу".

Цветкова „не только в комических, но и в трагических ролях весьма удачно и счастливо выдерживает свой характер. Как натурально она представляет или простосердечие доброй женщины, или капризы злобной и ветренной женщины, или же крик, плач и обморок". Казакова-старшая в „комических ролях, кажется имеет большие дарования: ее ловкость, притворство и веселый характер не может не нравиться публике". Рычкова „довольно приятна в представлениях невинной девицы и ловкой служанки. В балете она, кажется, превосходит других танцовщиц своими дарованиями". Краснова „в представлениях деревенской девицы в опере „Ям и посиделки" умела соединить приятность голоса и пленительную наружность с невинностью и скромностью, приличною поселянке".

В этом же роде следуют отзывы сотрудника „Друга Россиян" и о других крепостных актрисах гр. Каменского: Оленевой, Степановой, Ремизовой, Льговой, Кубышкиной и друг. Гр. Бутурлин же признавал их чуть не огулом „безталанными и безголосыми графскими артистами, „которые не отваживались только на трагедии" [1]).

Единственно, что понравилось гр. Бутурлину, который „при однообразии жизни в губернском городе", находил, что „театр этот был не малым развлечением для нас, военных", — это две сестры Кобазины в ролях premières amoureuses, „но не потому, — пишет он, — что в них таилась искра драматического таланта, а потому только, что они были девки без претензий на барство, говорили и жестикулировали как следует скромным горничным и прачкам". „Один из наших офицеров Телесницкий и я — сообщает гр. Бутурлин, — попытались было завести письменную интрижку с двумя вышесказанными сестрами Кобазиными через лакеев с разноцветными воротниками, но радужные воротники

[1]) Это неверно, так как в том же „Друге Россиян" 1817 г. имеется указание, что ставились и трагедии. Впрочем, может быть через 10 лет, в бытность гр. Бутурлина в Орле, трагедии в театре гр. Каменского уже не ставились.

брали деньги и нас надували, ничего из этого не вышло, кроме того, что слухи дошли до графа, у которого разлилась желчь, вследствие чего он (помнится мне) распорядился патриархально с тою из сестер, к которой мы писали, т.-е. высек ее и грозил жаловаться на меня моему отцу во Флоренцию. Вероятно и разноцветный воротник, замешанный в этом деле тоже поплатился своею шкурою" [1].

„Нас актрис, — рассказывала няня [2]) автору „Тупейного художника", — берегли в таком же роде, как у знатных господ берегут кормилиц: при нас были приставлены пожилые женщины, у которых есть дети, и если, помилуй бог, с которою - нибудь из нас что бы случилось, то у тех женщин все дети поступали в страшное тиранство".

„Когда графу, — по рассказам этой няни, — приходилась по вкусу та или другая из его крепостных актрис, дарил ей „камариновые серьги" подарок и лестный и противный. Это был первый знак особенной чести быть возведенною на краткий миг в одалиски владыки. За этим вскоре, а иногда и сейчас же, отдавалось приказание Аркадию [3]) убрать обреченную девушку после театра „в невинном виде святой Цецилией", и во всем белом, в венке и с лилией в руках символизованную innocence доставляли на графскую половину". „Платье „святой Цецилии" — этакое белое, просто без рукавов, а на плечах только узелками подхвачено, — терпеть мы этого убора не могли" — объясняла няня Н. С. Лескову.

Как известно в лице князя Скалинского из повести А. И. Герцена „Сорока-воровка" многие узнавали самого графа Каменского. О том же как расправлялся князь Скалинский с флиртовавшими за кулисами крепостными актерами мы на страницах этой повести читаем такие подробности: „управляющий велел позвать какого-то Матюшку; привели молодого человека с завязанными руками, босого, в сером кафтане из очень толстого сукна. „Пошел к себе, сказал ему грубым голосом управляющий: — да если в дру-

[1]) „Русский Архив" 1869 г. № 10.

[2]) Бывшая крепостная графа Каменского „в свое время красавица", которая пела в хорах „подпури", танцовала „первые па в „Китайском огороднике" и. чувствуя призвание к трагизму, „знала все роли наглядкою".

[3]) Тупейному художнику, т.-е. парикмахеру, гримеру.

гой раз осмелишься выкинуть такую штуку, я тебя не так угощу: — забыли о Сеньке?“ Босой человек поклонился, мрачно посмотрел на всех и вышел вон... „Неужели это тот, который играл лорда?“ „Тот самый“. „За что это его так скрутили?..“ „Записочку перехватили к одной актерке; ну, этого у нас не долюбливают, его и велели на месяц посадить в сибирку“. „Так это его тогда приводили на сцену оттуда“. „Да-с, им туда роли посылают твердить...“

Этими строками исчерпываются косвенные сведения о труппе гр. Каменского и о нравах, царивших в его „знаменитом“ театре.

X. Оскудение крепостного театра.

С последней четверти столетнего существования крепостных театров, приблизительно с конца 20-х годов XIX века, начинается оскудение этого самобытного, чисто-русского учреждения, о значении которого мы еще скажем в заключении к этому очерку.

После трагического конца антрепризы гр. Каменского мы уже не встречаем чего-либо напоминающего по грандиозности барскую затею „сиятельного самодура".

Крепостной театр начинает мельчать [1]).

„Золотой век" Екатерины II, тот век, заветы которого еще бережно хранились в начале XIX столетия нашими барами, расточавшими подчас души свои красоты ради, этот век со второй четверти XIX столетия начинает все больше и больше отходить в область неподражаемых преданий.

[1]) Интересно отметить, что в „Сороке-воровке" А. И. Герцена, написанной в 1846 г., рассказывается о театре, существовавшем приблизительно в 1826 г., что косвенно указывает на исчезновение ко времени написания рассказа богатого барского театра, в котором могла бы разыграться изображенная автором драма крепостной актрисы. Иначе бы А. И. Герцен остановился на более поздней эпохе, так как ему неизменно был дорог момент современности повествования. Что же касается самого рассказа, то в нем несомненно изображен один из последних могикан подлинно-барской антрепризы. „Князь был очень богат,—рассказывает автор устами актера,—п р о ж и в а л с я на театр... Страстный любитель искусства, человек с огромным вкусом, с тактом роскоши, ну и при этом, как водится, непривычка обуздываться и р а с т о ч и т е л ь н о с т ь в в ы с ш е й с т е п е н и... Князь говорил о театре, как человек совершенно знающий и сцену и тайну постановки. Уверяю, что такой пышности нам редко случалось видеть; что за декорации, что за костюмы, что за сочетание всех подробностей! Словом, все внешнее было превосходно, даже выработанность актеров; но я остался холоден; было что-то натянутое, неестественное в манере, как дворовые люди князя представляли лордов и принцесс".

Правда, петербургская знать [1]) сумела и в эту эпоху вымирания крепостного театра блеснуть своими „господскими труппами“: князю Дондукову удалось обставить истинно царскою роскошью живые картины с крепостными красавицами, родные Всев. Андр. Всеволожского не пожалели средств для великолепного спектакля его крепостных в день имянин хозяина [2]), но это были лишь последние вспышки, последние отблески светлой зари екатерининского барства.

Гниющее здание с отвалившейся шкукатуркой, — как описывает гр. Бутурлин театр гр. Каменского в 1828 году, — это здание „разорившегося на театр“ словно заразило ядом разложения аристократический институт крепостного театра, словно стало символом начала конца!

Аристократический мотив затеи все более и более начинает уступать место коммерческому интересу, тридцатитысячная постановка какого-нибудь „Калифа Багдадского“ становится вскоре несбыточным мифом, крепостные труппы уменьшаются и в числе их и в своем составе, не слышно больше о дорогих заграничных артистах в ролях руководителей крепостных лицедеев, подневольный труд актера все чаще и чаще пасует перед искусством свободного артиста, их начинают уже нанимать, этих „вольных“, при комплектовании крепостных трупп, наконец свободная антреприза создает непосильную конкуренцию крепостному театру, и он в остаток дней своих влачит уже жалкое существование.

С типичным лицедеем такого жалкого, в своей „случайности, крепостного театра знакомит нас лучше всего диалог И. С. Тургенева с рыболовом Кузьмой во „Льгове“:

— Твое настоящее имя Кузьма?

---

1) Как-то: графиня Васильева, Грибоедов, Мятлев, князь Долгорукий, князь И. А. Гагарин, граф Комаровский, Резанов, Авдулин, И. А. и А. И. Кокошкины, Храповицкий, Титов, Комаров, Бакунин и Ганин.

2) В „Описании праздника, данного родными и друзьями Его Превосходительству Всеволоду Андреевичу Всеволожскому по случаю дня его рождения, в Рябове 25 октября 1822 года“ (СПБ. 1823 г.), мы читаем: „24-го числа в 6 часов пополудни дана была собственными Актерами: „Новый Парис“ опера-водевиль, музыка г. Маурера. В 10 часов пролог: „Проезжий или приготовление к имяницам“ домашнее представление в 2 частях (на заданную пословицу: „Доброго имянинника празднуют три дня“) соч. Ф. Н. Г.—25-го играли комедию Н. И. Хмельницкого. „Нерешительный“ и оперу „Les Rendez-vous Bourgeois“.

Рябово под Петербургом, в 20 верстах от Охты. В. А. Всеволожский имел в доме специально театральную залу и собственных актеров.

— Кузьма.

— И ты все время был кофишенком?

— Нет, не все время: а был и ахтером.

— Неужели?

— Как же, был... на кеятре играл. Барыня наша кеятр у себя завела.

— Какие же ты роли занимал?

— Чего изволите-с?

— Что ты делал на театре?

— А вы не знаете? Вот, меня возьмут и нарядят; я так и хожу наряженный, или стою, или сижу, как там придется. Говорят: вот что говори, — я и говорю. Раз слепого представлял... Под каждую веку мне по горошине положили... Как же!

— А потом чем был?

— А потом опять в повара поступил.

— За что же тебя в повара разжаловали?

— А брат у меня сбежал.

— Ну, а у отца твоей первой барыни чем ты был?

— А в разных должностях состоял: сперва в казачках находился, фалетором был, садовником, а то и доезжачим [1]).

Не надо обладать большим воображением, чтобы представить себе в общих чертах „кеятр“, на котором выступали „ахтеры“, подобные льговскому Кузьме.

Для конкретного же представления о начинающем отживать крепостном театре, со смешанным составом вольных и подневольных актеров, можно вспомнить хотя бы пензенский городской театр упомянутого уже в характеристике Ф. Вигеля помещика Г. В. Гладкова. Вот какие подробности сообщает об этом типичном провинциальном театре 20-х годов прошлого столетия кн. Вяземский [2]) в своем описании путешествия в Пензу: „Директор Гладков-Буянов [3]), провонявший чесноком и водкой. Артисты крепостные, к которым присоединяются семинаристы и приказные. Театр, как тростник от ветра колыхаясь, ветхий

[1]) И. С. Тургенев: „Льгов“. Полн. собр. соч. т. I, стр. 85 — 86.

[2]) См. его „Сочинения. т. IX.

[3]) Вл. Каллаш (см. его „Обрывки прошлого“ в „Русской Мысли“ 1901 г. кн. II) указывает, что Гладков-Буянов герой известной „циинческой“ поэмы В. Л. Пушкина „Опасный сосед“.

и холодный, род земляники... Я призвал в ложу мальчика, которого нашел при свечах, и назначил его историографом и биографом театра и артистов и содержателя. Кто эта актриса? — Саша, любовница барина. Он на-днях ее так рассек, что она долго не могла ни ходить, ни сидеть, ни лежать... А этот? — Бурдаев, приказный, лучший актер!.. Познакомившись с режимом этого театра, кн. Вяземский говорит про труппу Гладкова, что „собаки его не лучше актеров. После несчастной травли, он вымещает на актерах и бьет их не на живот, а на смерть. После несчастного представления, он вымещает на собаках и велит их убивать... Впрочем, Саша недурна собою и немногим, а, может быть, и ничем не хуже наших императорских. Актер тоже недурен. Давали „Необитаемый остров", „Казачий офицер" и дивертиссемент с русскими плясками и песнью „За морем синичка не пышно жила". „Вообще, — заявляет кн. Вяземский, — мало каррикатурного и, должно сказать правду, на московском театре, в сравнении столицы с Пензою и прозваньем императорским с Гладковским, более нелепого на сцене, чем здесь. Больнее всего, что пьяный помещик имеет право терзать своих подданных за то, что они дурно играли или не понравились помещику..." Кроме Бурдаева, вольнонаемного трагика, был в труппе Гладкова еще крепостной трагик Гриша, который, по словам В. А. Инсарского [1]), и вне сцены наводил на всех трепет, т.-е. по примеру своего барина был всегда „в подпитии" [2]). Женский персонал „Гладковского" театра был, по свидельству В. А. Инсарского, исключительно крепостной; первую певицу звали Сашкой, первую танцовщицу Машкой. „В этом театре, — говорит В. А. Инсарский, — в одно и то же время давались два представления: одно шло на сцене, другое перед сценой, где главным действующим лицом являлся сам хозяин театра Гладков. Публика, хорошо зная его привычки, следила за ним едва ли не внимательнее, чем за артистами на сцене; и это потому, что буйный хозяин, нисколько не стесняясь присутствием публики, вмешивался в диалог на сцене с грозными кри-

[1]) См. его „Половодье" и „Записки".

[2]) Из труппы этого театра прославился еще крепостной комик. Кондаров.

ками и угрозами, называя непотрафившего лицедея дураком или скотиной, а то, бурно сорвавшись со своего места, летел стремглав на сцену, чтобы чинить немедленную расправу с провинившимся актером или актрисой посредством пощечин и зуботычин".

И это было в публичном городском театре... Поистине „свежо предание, а верится с трудом"!.. Впрочем физическое воздействие, в театрально-педагогических целях, применялось лет сто тому назад и к „свободным" артисткам. Так А. Я. Головачева-Панаева, в своих известных мемуарах „Русские писатели и артисты" (1824—1870) сообщает например (без малейшего возмущения) такой забавный в ту эпоху анекдот: — „Отец мой, — вспоминает Панаева — проходил со Степановой роль, когда она первый год по выпуске, должна была играть графиню в оперетке „Водовоз". Сюжет ее состоит в том, что фея, покровительница одного графа, исправляет его капризную жену, превращая ее на несколько часов в жену водовоза, который бьет ее плеткой за неповиновение. Степанова никак не могла естественно вскрикнуть, когда водовоз должен ее ударить. Отец бился с ней долго. Тогда он приготовил заранее арапник и когда дело дошло до момента, что графине надо вскрикнуть, отец неожиданно ударил Степанову арапником. Степанова на этот раз очень натурально вскрикнула. Она расплакалась, а отец, улыбаясь, ей сказал: заживет, за то ты теперь знаешь, как надо на сцене вскрикивать от боли".

Отталкивающий характер крепостного театра последнего периода может быть объяснен между прочим и тем „положением вещей", которое указано было правительством в „Постановлениях о всемилостивейшем даровании крепостным людям прав состояния свободных сельских обывателей", именно — „непосредственные отеческие отношения помещиков к крестьянам" „уменьшились", помещичьи права „впадали" все чаще и чаще „в руки людей, ищущих только собственной выгоды", добрые отношения ослабели и открылся путь „произволу, отяготительному для крестьян и неблагоприятному для их благосостояния".

„Мы были дворовые крепостные люди одного господина, которого народ звал собакою", — начинает свои мемуары артистка Л. П. Никулина-Косицкая (род. в 1829 г.)

и на протяжении страниц и страниц своих „Записок“ [1]) рисует типы тогдашних извергов. Приведу из этих „Записок“ то, что непосредственно относится к настоящему очерку: „Мы отправились в Саров рано утром с тем, чтобы заехать в гости на обед к одному помещику, у которого был свой театр и оркестр... Помещик этот был больше зверь, чем человек. Показали нам театр; девушек у него было двенадцать, все в ситцевых платьях и черненьких фартучках. Это, говорит, все актрисы. Они были все такие изнуренные, не многие из них были похожи на живых людей...“ Одна из них, разговорившись с автором „Записок“, расплакалась: — „Вот мы мученицы просто! Ведь барин-то наш хуже пса какого! Злодей он, ему и на каторге нет места, развратник! Теперь нас у него десять девок; возьмет от отца и матери, станет грамоте учить, чтобы, вишь ты, на киятре играть разные штуки, а сам из девки-то всю кровь выпьет, а потом замуж отдаст за какого постылого мужика... И мужики-то, и дворовые все измучены, — продолжала она, — и на охоту, и в киатр играть“ [2]).

Не лучше было положение и крепостных артисток помещика Н. И—ча, о которых в „Записках сельского священника“ [3]) повествуются в высшей степени характерные для данной эпохи подробности. Утром эти артистки пели в церкви обедню, при чем за каждую ошибку в диезе или бемоле неукоснительно награждались 25-ю ударами розог. „Вечером эти же и Саши, и Даши должны были играть в домашнем театре на сцене и разыгрывать каких-нибудь княгинь и графинь. В антракте барин входил за кулисы и говорил: „Ты, Саша, не совсем ловко выдержала роль: графиня N. N. должна была держать себя с большим достоинством“. И 15—20 минут антракта Саше доставались дорого: кучер порол ее с полным своим достоинством!.. Затем опять та же Саша должна была или держать себя с полным достоинством графини или играть в водевиле и отплясывать в балете...“ „Никак не можешь представить себе,—говорит сельский священник,—чтобы люди,

---

[1]) См. „Русскую Старину“ 1878 г., т. XXI.
[2]) Ibid., стр. 301 — 302.
[3]) „Русская Старина“ 1880 г. январь.

да еще девицы, после розог и вдобавок розог кучерских, забывая и боль и срам, могли мгновенно превращаться или в важных графинь „с достоинством“ или прыгать, хохотать от всей души, любезничать, летать в балете и т. п., а между тем делать были должны и делали, потому что они опытом дознали, что если они не будут тотчас из-под розог вертеться, веселиться, хохотать, прыгать, то опять кучера... Они знают горьким опытом, что даже за малейший признак принужденности их будут сечь опять и сечь ужасно...“

Это уже не было „отеческим внушением“ понятий о прекрасном, мерою, которая по словам А. С. Гацисского не казалась возмутительною в „доброе, старое время“ и якобы „не была в диковинку“. Здесь уже нет оправдания патриархальностью нравов. Здесь уже явная жестокость, граничащая со сладострастием. И если в „Гладковском“ театре центр интереса публики переносился со сцены в партер, то в театре Н. И—ча он уже со сцены переносится в конюшню или в закулисный застенок, где важная графиня лежит обнаженная под кучерскими розгами, чтобы встать из-под них „как ни в чем не бывало“ и продолжать на потеху публике „держать себя с достоинством“.

Крепостной театр грубеет параллельно с развращением нравов. Притупившиеся чувства большинства помещиков уж не щекочет нежное пение пресловутой „Дидоны“. Им в эту пору любы больше дикие песни и пляски „игриц“ генерала Измайлова [1]), „игриц“, которых за излишнюю скромность секли тут же, в гостинной, перед всеми гостями. Розга из орудия наказания превращается у извращенных „господ“ в орудие развлечения. Вопль к зрелищам удовлетворяется теперь созерцанием телесных наказаний, совершаемых в чисто-театральной обстановке. Князь Ю. Н. Г. созывает к себе крепостных девушек, чтобы в их торжественном присутствии сечь одну из них целый час для своего удовольствия [2]). Аракчеев порет крестьян при пении хором „красивых девиц“ во время экзекуции „Со святыми

---

[1]) См. „Древнюю и новую Россию“ 1876 г. — ст. С. Т. Славутинского „Генерал Измайлов и его дворня“.

[2]) „Еженедельное Новое Время“ 1880 г. № 53, статья Дубасова „К истории крестьянской реформы“.

упокой, господи" [1]), и т. п. Всех фактов произвола, приведших, наконец, к реформе 19 февраля 1861 г., не перечесть.

Барский театр накануне праздника свободы перестает быть, за ничтожным исключением, барским в положительном значении этого слова. Эстетический аромат эпитета „барский" выдохся на протяжении последней четверти столетнего существования крепостного театра и стал означать в приложении к последнему лишь театр тиранизируемых холопов.

И если после манифеста 1857 г., об улучшении быта помещичьих крестьян, кое-где еще развивался над крепостным театром флаг искусства, то на самом деле такой флаг служил большей частью лишь прикрытием эротических интересов помещичьей антрепризы.

И. Ясинский, вспоминая свои впечатления детства, рисует в „Жар-Птице" чрезвычайно поучительный портрет одного из „утонченных" представителей барствующего над крепостными искусства, незадолго до манифеста 19 февраля 1861 г. „Его слуги — рассказывает И. Ясинский про некоего Петра Петровича Пружного — должны были знать стихи, сочиненные барином. Своим камердинерам и горничным он говорил всегда „вы". Это была его свита. Впрочем, и на стороне называли его крепостных барышень не иначе как фрейлинами. Часто при гостях он призывал благосклонным мановением руки одного из своих камер-пажей или фрейлину и спрашивал:

— А скажите пожалуйста, не можете ли вы припомнить последних строк моего стихотворения к полумесяцу?..

— Полумесяц золотой встал над лесом и рекой.
„В берег речка сонно плещет, полумесяц в ней трепещет...

— Благодарю вас. Прекрасно. У вас приличная память. Давешний приговор относительно вас, моя милая, я считаю посему нужным отменить...

В берег речка сонно плещет, полумесяц в ней трепещет...

— А не помните ли вы, Иван, в какой книжке „Отечественных Записок" известный критик Белинский с уважением отнесся к моей музе?

---

[1]) С. П. Мельгунов „Дворянин и раб на рубеже XIX века" („Великая реформа", изд. т-ва И. Д. Сытина).

Получался быстрый и решительный ответ.

— Благодарю вас, благодарю вас, благодарю. Mercі bien. Можете воспользоваться моим старым платьем [1]).

Все эти „крепостные фрейлины“ из села Красавина обучались предварительно в „Красавинском институте крепостных девиц“ и потому назывались в тамошних помещичьих кругах „институтками“. — „Помещицы, собравшись в кружок, — вспоминает И. Ясинский — передавали при мне друг другу, что Петр Петрович своих институток заставляет чесать ему пятки, а „наказанья“ Петр Петрович дворовым людям определял всегда маленькие. Всего по пяти розог, но каждый день в течение трех месяцев! Девок он ставил голыми коленями на горох“...

Ни в одном имении не было так много самоубийств, как в Приютине и в Красавине. Но зато в Красавине и отчасти в Приютине, несмотря на их многолюдство, Петр Петрович развел классически красивое племя.

Мужчины и женщины все были на подбор [2]).

О последних могиканах помещичьей антрепризы мы можем почерпнуть сведения хотя бы из романа „Оскудение“, одного из правдивейших произведений покойного С. Н. Терпигорева (С. Атавы). — „Страстно любя хореографическое искусство, Николай Николаевич — повествует С. Н. Терпигорев — не жалел расходов, затрат и хлопот по заведению и здесь, в глуши, хотя малого балета. Выписанные из Петербурга две балетчицы, опытные в преподавании, по целым дням прыгали в зале, обучая двенадцать девиц дворового происхождения... Через какие-нибудь полгода, несмотря на упорно ходившие слухи о скорой эмансипации, что очень вредно отзывалось на успехах учениц, все двенадцать девиц уж очень порядочно танцовали, особенно „характерные“ танцы, и если бы не обнаружившаяся у многих из них беременность, то несомненно достигли бы значительного совершенства... Кроме всего этого, губернатор, по обычаю объезжавший в этом году губернию для ревизии, на обедах у предводителей прямо говорил „нам“, что занятия, подобные обучению

[1]) И. Ясинский: „Жар-Птица“. СПБ. Стр. 46—47.
[2]) Ibid, стр. 46.

крестьянских и дворовых девиц хореографическому искусству, хотя сами по себе ничего недозволительного и вообще предосудительного не представляют, но все-таки гораздо приятнее было бы, если бы были прекращены и чем скорее, тем лучше... И действительно, вскоре и балет, и хоры, и „английские мальчики“ (так назывались переодетые горничные), были распущены“.

XI. Заключение.

„Очень бы и очень хорошо было, — говорит Ф. М. Достоевский в главе XI „Мертвого дома“, — если-б кто из наших изыскателей занялся новыми и более тщательными, чем доселе, исследованиями о народном театре, который есть, существует и даже, может быть, не совсем ничтожный. Я верить не хочу, что все, что я потом увидел у нас, в нашем острожном театре, было выдумано нашими же арестантами. Тут необходима преемственность предания, раз установленные приемы и понятия, переходящие из рода в род и по старой памяти. Искать их надо... между дворнями больших помещичьих домов. Я даже думаю, что многие старинные пьесы расплодились в списках по России не иначе, как через помещицкую дворню. У прежних старинных помещиков и московских бар бывали собственные театры, составленные из крепостных артистов. И вот в этих-то театрах и получилось начало нашего народного драматического искусства, которого признаки несомненны“ [1]).

Соглашаясь с этим взглядом Ф. М. Достоевского на историческую ценность крепостного театра, следует прибавить, что, помимо сказанного им, театр этот чрезвычайно поучителен для нас и в смысле подтверждения мысли Гёте о том, что для создания чего-либо значительного нужна одна десятая часть гениальности и девять десятых труда.

[1]) Ф. М. Достоевский: „Записки из Мертвого дома“. Полн. собр. соч. т. III, стр. 153. Изд. А. Ф. Маркс. СПБ. 1894 г.

Крепостной театр в свои лучшие годы — это театр поистине феноменального труда, театр драматической техники, не знавшей отдыха и на вожделенных высях.

Когда мы представим себе, что все эти артисты, из которых многие превосходили исполнителей наших образцовых императорских театров, были взяты „от сохи", из среды, где ни о какой наследственности драматического таланта и речи быть не могло, что все эти живые „примитивы" должны были осилить целую крепость психологической и эстетической премудрости для того, чтобы радовать своим искусссвом так, как многие из них умели радовать, — мы не сможем не отдать их удивительным руководителям той дани справедливости, которую они, несмотря на все наше презрение к крепостному праву, заслужили.

Разве не прав был до некоторой степени тот же кн. Шаликов (для которого у Вл. Каллаша нашлось лишь слово издевательства [1]), назвавший владельца поместья „Буды" благотворителем на том бесспорном основании, что артисты его, „все сии пленяющие нас существа, о которых печется он, как отец о детях, извлечены им из ничтожества, т.-е. из крестьянского состояния. Судите же, какое расстояние между теперешнею участью их и тою, которая их ожидала!" — прибавляет кн. Шаликов.

Что их ожидало, мы знаем: почти то же, что и современных им „мужичков". Недаром об этом, хоть и с иронией, говорит на страницах „Оскудения" и сам С. Н. Терпигорев, указывая, что многие из крепостных „балетных воспитанниц, успевших уже полюбить искусство.. расставались со своими наставниками и наставницами с непритворною грустью и даже со слезами... Что их ожидало? Пред ними являлась тяжелая и изнурительная полевая работа, грубая одежда, грубая пища!".

Поистине оплакивать судьбу всех крепостных актеров поголовно вместе с Ек. Летковой (автором „Крепостной интеллигенции") можно только при односторонней и тенденциозной оценке помещичьей антрепризы. „Эти затеи бар, — справедливо замечает М. И. Пыляев [2]), — как ни

[1]) См. „Русская Мысль" 1901 г. кн. 11. „Обрывки прошлого".
[2]) См. его „Полубарские затеи". Ист. В 1886 г. сентябрь.

были они иногда смешны и неудачны, но всетаки развивали в крепостных людях, обреченных коснеть в невежестве, грамотность и понятие о изящном".

Правда, нередкими явлениями были здесь и гаремы, и розги, и жестокости, но рядом с ними была и большая, трудная, исключительно трудная и потому особенно почтенная созидательная работа и при том работа с бескорыстным устремлением к подлинно художественному творчеству.

История провинциального театра на Руси начинается с истории крепостного театра, потому что, за исключением столиц, почти везде начало театральным представлениям положили именно помещичьи труппы. И тот, кто прилежно занимался историей театра в той или другой губернии (как, напр., кн. А. Л. Голицын в Орловской губ.), тот не может не притти к заключению, что „помещичьи театры, с их крепостными труппами, крепостным режимом и строем, внесли в дело развития и упрочения театрального дела и сценического искусства в России ценный вклад" [1]).

Ходячее мнение, а именно предположение, что под ферулой помещичьей власти погибло или не смогло проявиться множество талантов подвластных ей крепостных, — чистое недоразумение, хотя бы потому, что в интересах же помещиков было всячески развивать, хотя бы для личной эксплоатации, таланты своих крестьян; ведь образованный крепостной ценился на помещичьей катасте в несколько раз дороже необразованного!.. А затем мы не имеем данных, а потому и права отрицать поголовно у всех тогдашних „господ" филантропический стимул просвещения своих низших братий.

Но не только в провинции, — и в столицах крепостному театру суждено было сыграть немаловажную роль: он явился тем желанным конкурентом императорских и частных театров, без которого драматическое искусство последних, ревнивое как в художественном, так и (по необходимости) в коммерческом отношении, вряд ли эволюционировало бы в таком бодром темпе.

[1]) См. Предисловие к книге кн. А. Л. Голицына „Из прошлого". Орел 1901 г.

Вообще же игра крепостных актеров и их блестящие, завидные успехи у публики заставили последнюю переоценить ценность „скоморошьей забавы". Теперь, когда на сцене подвизаются за деньги представители самых различных сословий, нам кажется странным, что сравнительно недавно профессия актера считалась позорной, а между тем это исторический факт, что дальше любительских подмостков нога лицедействующего „аристократа" не дерзала раньше ступать.

Эти же успехи крепостных актеров, главным образом актрис, подвигнули и русских женщин, независимо от их социального положения, бросив предрассудки, устремиться на сцену. Для свободной женщины того времени это было настоящим подвигом. „Пойди, утопись лучше, а в театр не ходи, — слышала Л. Никулина-Косицкая [1]) от своей родной матери, — а если ты ослушаешься меня, то я прокляну тебя... Умри; я с радостью схороню тебя, но об этом и думать не моги". Так думали низы нашего общества; а вот как рассуждали верхи: „у нас нет актрис потому, что занятие это несовместимо с целомудренною скромностью славянской жены: она любит молчать" [2]). И вот в то время, как русский театр так нуждался в живом глаголе женских уст, актрис-охотниц не было, от чего даже императорским театрам приходилось порой туго. „Польза и самая необходимость театра, — пишет А. А. Нарышкин в цитированном уже нами донесении к Александру I, — долженствующего за великое жалованье собирать таковое количество нужных для него людей, кольми паче актрис, никогда со стороны не поступающих, требуют непременной покупки оных". Как мы знаем, нужное количество крепостных актрис и было вследствие сего куплено дирекцией императорских театров у А. Е Столыпина.

„Как, дескать, можно, чтобы наша дочь была комедианткой!" — рассказывает М. С. Щепкин [3]) о провинциальных барынях в годину своего первого выступления в ученическом спектакле, — „старуху и служанку играли мальчики, а любовницу сестра моя: ее можно было заста-

[1]) См. ее „Записки" в „Рус. Стар.". 1878 г., т. XXI.
[2]) „Сорока-воровка" А. И. Герцена (мнение славянина).
[3]) См. его „Записки" стр. 71.

вить играть", так как она была крепостная. Конечно, это грустно, когда приходится заставлять, но в историческом ходе нашего театра цель оправдывала такое средство: творческие силы славянской женщины, якобы „любившей молчать", были разбужены крепостными лицедейками; свободных потянуло подражать им, захотелось самим испытать сладкие муки драматических переживаний и русская сцена обогатилась именами, которых, не будь крепостного театра, мы бы и не знали.

К тому же и в самом этом театре родились столь светлые имена как актрис, так и актеров, что уж одно это обстоятельство должно, казалось бы, смягчить в наших глазах отталкивающий характер его деспотического строя. Ведь Щепкин, как мы знаем, хотя бы из настоящего очерка, был светлейшим, но не единичным явлением этого оригинального русского учреждения!.. Трудно даже представить себе, сколько именно и какие таланты были открыты и образованы помещиками, этими фанатичными, в большинстве, искателями театрального жемчуга!

„Бедная артистка, — говорит между тем А. И. Герцен [1]), — зачем разбудили тебя?.. Спала бы душа твоя в неразвитости, и великий талант, неизвестный тебе самой, не мучил бы тебя..." Поистине такое патетическое заключение скорей жестоко, чем гуманно, каким оно кажется на первый взгляд; жестоко, прежде всего, по отношению к театру, как художественному учреждению, которое не может тормозить своего поступательного движения из-за душевного спокойствия его вольных или невольных жрецов. Там, где тратили ради эстетического maximum'а целые состояния, время, силы, нервы, здоровье, — странно было бы сантиментальничать до такой степени. Жестоко это заключение и в отношении самой артистки (героини „Сороки-воровки"), которая лишь из-за злой судьбы попала потом в руки недостойного помещика. А прежде... „прежде, — рассказывает героиня, — я была на другом провинциальном театре... мне там было хорошо... Помещик наш был добрый, простой и честный человек; он уважал меня, ценил мои таланты, дал мне средства выучиться по-фран-

[1]) „Сорока-воровка".

цузски, возил с собою в Италию, в Париж, я видела Тальму и Марс". Словом, прежде она была счастлива и этим счастьем обязана тому, кого Герцен клеймит такими словами: „что за безумный, что за преступный человек сунул тебя на это поприще, не подумавши о судьбе твоей" [1]).

Много несправедливого было в нашем крепостном театре; так много, что даже лучшие русские люди не постеснились отплатить ему за это тою же монетой.

Заслуга, однако, этой „полубарской затеи", в смысле хотя бы облагораживания темных масс, несомненна. И справедливость сегодняшнего мудрого утра требует признания, что на мрачном, ночном фоне крепостных отношений дореформенной Руси помещичий театр, в его лучшие годы, был скорей светлым, чем темным явлением.

---

[1]) Ibid.

СОДЕРЖАНИЕ.

		Стр.
I.	Екатерина II и театральный соблазн.	3
II.	Шереметевский театр и Параша Жемчугова	9
III.	Эпоха размножения крепостных театров	18
IV.	Театр П. В. Есипова и судьба крепостной актрисы	29
V.	Купля-продажа крепостных артистов	48
VI.	Великие из крепостных	68
VII.	Театр П. А. Позднякова (1812 год)	78
VIII.	Театр князя Н. Г. Шаховского	84
IX.	Театр графа С. М. Каменского	102
X.	Оскудение крепостного театра	112
XI.	Заключение.	122